Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/52141

File ID 52141

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):
Type Dissertation
Title Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003)
Author D.V.L. Schyns
Faculty Faculty of Humanities
Year 2007
Pages 478

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:
http://dare.uva.nl/record/229857

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other then for strictly personal, individual use.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)

Une écharde dans la gorge.
L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003)

Academisch proefschrift

Ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. D.C. van den Boom
ten overstaan van een door het college voor promoties
ingestelde commissie,
in het openbaar te verdedigen in de Agnietenkapel der Universiteit
op vrijdag 12 oktober, te 14:00 uur

door

Désirée Victorine Léonie Schyns

Geboren te Valkenburg-Houthem

Promotor: Prof. dr. I.M. van der Poel

Overige leden:
prof. dr. C. Chaulet-Achour
prof. dr. A. Lanasri
prof. dr. M. van Buuren
prof. dr. F. van Vree
prof. dr. M. Rosello
dr. M. van MontFrans

Faculteit der Geesteswetenschappen

Table des matières

Remerciements : 8-11

Corpus de textes : 12-13

Introduction : 14-27

Prologue : Une guerre à multiples visages : la mémoire plurielle et l'Histoire non unifiée de la guerre d'Algérie : 28-61

Mémoire et histoire : 28-31
Mémoire et culture : la notion de « *Cultural Memory* » : 31-34
« Plusieurs guerres superposées » : 34-39
« La gangrène et l'oubli » : 39-48
Le difficile retour du refoulé : le 17 octobre 1961 : 48-52
Est-ce « la fin de l'amnésie » ? : 52-56
La mémoire de Vichy et celle de la guerre d'Algérie : 56-60
Conclusion : 60-61

Première partie : La guerre juste, la « mémoire officielle » et le désenchantement : 64-202

1. Le pont doit sauter : 64-103

Introduction : 64-66

Un Algérien francisé dans la tourmente révolutionnaire : 66-75
Intermède : La guerre d'Espagne et la guerre d'Algérie : 76-79
Le raz de marée de la Révolution : 79-91
« Les palpitations d'un nouveau monde » : 91-101

2. La guerre de libération et « la mémoire officielle » en Algérie : 104-151

Introduction : 104-107
« La réalité dépassait les phrases de si loin » : 107-122
Ecrire avec « la main du souvenir et de la mutilation » : 122-133
L'impossibilité du retour à un discours normal : « Mais si tu veux pouvoir vivre, ne te souviens pas » : 133-142
Un mélodrame dans la Casbah d'Alger : 142-147
Conclusion : 147-149

3. Le désenchantement I : 152-179

Entre espoir et désespoir : une œuvre de transition : 152-158
Les anciennes maquisardes marginalisées : 158-171
L'histoire orale au féminin dans une autobiographie : 171-178

4. Le désenchantement II : 180-201

L'homme déchu : 180-186
Le rescapé du passé : 186-191
Le texte crée la mémoire : 191-200

Deuxième partie : La torture et la mémoire : 202-302

5. Un « retour de mémoire » : le témoignage non littéraire et la torture : 202-249

Introduction : 202-203
La torture dans les médias : 203-210
Dévoiler la vérité : La narration du témoin : 210-218
La bataille d'Alger à travers Aussaresses et Pontecorvo : 218-224
Ceux qui ont élevé la voix contre la torture pendant la guerre ou au lendemain de la guerre : 224-234
Témoignage d'anciens appelés et d'un tortionnaire : 234-237
La tragédie des harkis : 237-241
Quand le témoin fait son apparition en fiction : 241-246

6. La torture en fiction : 250-302

Introduction : 250-253
L'image de la douleur et « les grands témoins » : 253-258
Explorer les limites du représentable : 258-279
Intermède : Questions morales liées à la représentation de la mémoire traumatisante en fiction : 279-286
« J'étais la lettre et ils étaient les lecteurs » : 286-298
Conclusion : 299-301

Troisième partie : Une guerre peut en cacher une autre : la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie après 1992 : 303-402

7. Auteurs et personnages assiégés : 303-341

Introduction : 303-305
« La houria enchaînée » : 305-316
« Les racines du mal plongeaient dans un lointain passé » : 316-325
La paramnésie de Rac : 325-330
La mémoire de la guerre d'Algérie en rémanence : 330-337
Conclusion : 337-338

8. Un entrecroisement de mémoires : 342-375

Introduction : 342-343
Une guerre peut en cacher une autre : 343-354
La notion de « *Multidirectionial Memory* » : 354-359
« Nos âmes ressemblent à ces lieux d'histoire et de mémoire » : 359-373
Conclusion : 373-374

9. Le bourreau au visage humain : 376-402

Introduction : 376-377
Le visage d'autrui : 377-384
Le liseur : 384-390
La guerre du point de vue d'un appelé : 390-395
La notion de « *postmemory* »: 395-399

Le grouillement secret : 399-401

Conclusion : 403-419

Bibliographie : 421-439

Annexes : 440-469

- Liste des sigles : 440
- Repères chronologiques, 1830-2005 : 441-452
- « Tout le monde était piégé, même l'enfance ». Entretien avec Malika Mokeddem sur la guerre d'Algérie et *Les hommes qui marchent*, Montpellier, août 2005 : 453-460
- Résumé en néerlandais : 461-469

Index : 470-477

Remerciements

Il m’est agréable de remercier les personnes et institutions qui m’ont guidée et aidée pendant le voyage intense qu’a été la recherche et la rédaction de cette thèse.

Je voudrais remercier en tout premier lieu ma directrice de thèse, Ieme van der Poel, pour le soutien enthousiaste qu’elle m’a témoigné dès la première esquisse de mon projet en 2001. Je lui suis infiniment reconnaissante de sa perspicacité, de la générosité de ses conseils et de son intuition scientifique. Ieme van der Poel a vu tout de suite l’intérêt d’étudier **l’évolution** de la mémoire littéraire de la guerre. Elle a vu les moments charnières de la recherche. De plus, dès 2001 elle m’a conseillé à juste titre d’étudier la mémoire traumatisante en littérature et d’explorer les limites de la représentation. Sur le plan humain, Ieme a toujours gardé son grand sens de l’humour (malgré la gravité du sujet) et elle m’a encouragée pendant les moments difficiles de la rédaction.

Rita Godijns, Chef du département des traducteurs et interprètes à la Haute Ecole de de Gand, en Belgique, et Guy Rooryck, coordinateur du groupe de français où je travaille comme enseignant-chercheur depuis 2000, m’ont donné la possibilité de prendre quatre mois de congé dans la phase finale de rédaction de ma thèse. Je les remercie de leur confiance. Le département de traducteurs à Gand a cofinancé mes recherches en réduisant mes heures de cours à partir de 2004, me permettant ainsi de me consacrer à mon projet. Je remercie tout particulièrement ma remplaçante, Katelijne De Vuyst, traductrice littéraire, qui a accepté de reprendre toutes mes tâches du premier octobre 2006 jusqu’au premier février 2007, y compris le pilotage des mémoires. Je suis convaincue que les étudiants ont largement profité de ses connaissances approfondies en matière de traduction. De plus, je lui suis reconnaissante pour ses encouragements et pour m’avoir aidée à rédiger la bibliographie. Je remercie Els

Snick, collègue au groupe d'allemand, pour ses encouragements et son amical soutien.

Je suis très reconnaissante à Andrea Esmeijer, directrice du Prins Bernhard Fonds à Amsterdam et à Lily Knibbeler, chargée de mission, pour m'avoir permis d'obtenir une bourse de culture du fonds d'Anthonia Bloembergen. Anthonia Bloembergen, ancienne enseignante de français, a fait un legs au Prins Bernhard Fonds pour soutenir financièrement des chercheurs néerlandais en lettres françaises. Cette bourse dont je suis la première d'en avoir bénéficié, m'a permis de prendre quatre mois de congé pour rédiger ma thèse.

Grâce à ma directrice de thèse, qui m'a inscrite à ASCA, Amsterdam School in Cultural Analysis, j'ai pu bénéficier de l'apport scientifique et des contacts étendus de cette école doctorale, lieu de rencontres international au centre d'Amsterdam. Grâce à ASCA et son directeur exécutif Eloe Kingma, j'ai pu participer à des colloques internationaux (à Leeds, « Les femmes et la guerre » en 2006) et à l'European Summerschool in Cultural Studies à Copenhague : « Witness. Memory, Representation, and the Media in Question », en 2004. Grâce à cette université d'été, j'ai non seulement rencontré des chercheurs européens qui étudient littérature et témoignage, mais j'ai aussi rédigé ma première communication en anglais sur *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey. Je remercie Mieke Bal de ASCA pour m'avoir donné l'occasion de participer à l'un de ses passionnants Theory Seminar « World Memory, Affect and Trauma and Sound » en 2003-2004 à Amsterdam.

Je suis également reconnaissante à Lila Ibrahim-Ouali et Catherine Milkovitch-Rioux, organisatrices du colloque « Regards croisés sur la guerre d'Algérie » tenu à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand en 2003, le premier colloque sur la guerre d'Algérie auquel j'ai assisté. Catherine Milkovitch-Rioux a eu l'extrême gentillesse de m'envoyer quelques communications qui m'intéressaient particulièrement dans le cadre de mon projet.

Un grand merci à Sophie Berrebi et Julia Noordegraaf, de l'université d'Amsterdam et d'ASCA, organisatrices du colloque « Sharing History » en juin 2006 à Amsterdam, pour m'avoir invité à donner une communication sur *Caché* de Haneke. Grâce à ce colloque et au débat stimulant initié par les organisatrices, j'ai pu développer et affiner mes réflexions sur la mémoire du 17 octobre 1961.

Après notre première rencontre en octobre 2006, Christiane Chaulet-Achour m'a tout de suite fait profiter de son immense savoir sur la guerre d'Algérie en littérature. Je la remercie vivement de la générosité avec laquelle elle m'a envoyé nombre de ses articles, indispensables à la formation de mes idées en la matière. Un grand merci à Malika Mokeddem qui m'a reçue chez elle, près de Montpellier, et m'a parlé de la guerre d'Algérie dans *Les hommes qui marchent*. Le souvenir de notre déjeuner et de notre conversation dans son jardin ensoleillé m'est infiniment précieux.

Je remercie Jean-Pierre Rouard, l'ancien proviseur du lycée français de La Haye, et juriste qui, jeune coopérant, a contribué à rédiger la constitution du nouvel état algérien, de m'avoir prêté la première édition de *Contre la torture* de Pierre-Henri Simon. Ma belle mère, Rose-Marie Noble, pour m'avoir offert les 112 numéros de *Historia Magazine* d'Yves Courrière ; consacrés entièrement à la guerre d'Algérie. L'ancien appelé André Lombard qui m'a parlé de ses expériences en Algérie. Beate Burtscher-Bechter pour avoir mis à ma disposition une copie de son exemplaire de *La grotte éclatée* de Yamina Mechakra, oeuvre difficile à trouver.

Bettina Brandt, (Mont Clair University, Etat de New York) amie depuis nos études de lettres françaises à Utrecht et chercheuse en lettres allemandes aux Etats-Unis, m'a encouragée dès le début. Elle m'a fourni maintes informations sur la remise en circulation du film *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo aux Etats-Unis en 2004 et elle a lu et relu tout ce que j'ai écrit en anglais, notamment les communications sur *Caché* et *N'Zid*. J'ai beaucoup profité de ses conseils, de

sa générosité intellectuelle et affective et de son esprit brillant. Je remercie Ton Hoenselaars pour m'avoir signalé des articles importants, notamment celui de Michael Rothberg sur la mémoire multidirectionnelle. Cet article a donné un tournant décisif à mes réflexions sur la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie. Je remercie Emmanuelle Radar, auteur d'une thèse sur cette autre guerre coloniale douloureuse, celle d'Indochine, et dont j'ai fait la connaissance grâce à notre commune directrice de thèse, pour les conversations stimulantes que nous avons eues. Merci à Babs Boter, auteur de la thèse *Fabrication of selves. Girls of color coming of age*, pour ses mots encourageants et son soutien. Je suis très reconnaissante à Ingrid Paulis, une autre amie de longue date, qui m'a soutenue avec sa gentillesse et sa confiance en moi et qui, un jour en 1997, m'a offert un des livres clé de cette étude : *Le liseur* de Bernhard Schlink. Un grand merci à Frederiek Patoor qui m'a aidée à fusionner 22 documents pour en faire un tout présentable.

Enfin je tiens à remercier mon mari, Philippe Noble, qui s'est passionné pour mon projet. Ensemble, nous avons eu – et continuons d'avoir- de longues conversations sur cette guerre qui a marqué son enfance et son adolescence, passés en France. Je le remercie pour m'avoir « nourri » de son savoir sur l'histoire récente de son pays natal. Il m'a aidée à réunir toute une bibliothèque sur la guerre d'Algérie et à développer mes réflexions sur la mémoire et la littérature. Il a eu la gentillesse de corriger le français du texte rédigé et m'a aidée à développer mes réflexions sur ce sujet très « multidirectionnel ». Il a pris sur lui certaines tâches ménagères que j'ai négligées dans la phase finale de la rédaction. Heureusement, il n'y a pas de vide intellectuel maintenant que le projet est achevé : la traduction littéraire va prendre la place que laissera la guerre d'Algérie. A moins que ne se présente une nouvelle commande de traduction d'un roman algérien francophone ayant la guerre pour sujet.

Corpus de textes

Malek Haddad, *La dernière impression*, in : Guy Dugas, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002, pp. 127-207[Paris : Julliard 1958]).

Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde,* (Paris : Collection 10/18, 1973 [Paris : Julliard 1962]).

Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, in : Guy Dugas, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002, pp. 365-473 [Paris : Editions du Seuil 1962]).

Mouloud Mammeri, *L'opium et le bâton*, (Paris : Editions La découverte 1992 [Paris : Librairie Plon 1965]).

Mohammed Dib, « Naëma disparue » in *Le talisman* (Arles : Actes Sud Babel 1997 [Paris : Editions du Seuil 1966]).

Mohammed Dib, « Le talisman » in *Le talisman* (Arles : Actes Sud Babel 1997 [Paris : Editions du Seuil 1966]).

Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, (Arles : Actes Sud Babel 1997 [Paris : Julliard 1967]).

Mohammed Dib, *La danse du roi*, (Paris : Editions du Seuil 1968).

Rachid Mimouni, *Le printemps n'en sera que plus beau,* (Paris: Stock 1995 [Alger : SNED 1978]).

Yamina Mechakra, *La grotte éclatée,* (Alger : ENAL 1986 [Alger : SNED 1979]).

Assia Djebar, « Femmes d'Alger dans leur appartement » in *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris : Des femmes 1980).

Assia Djebar, « Les morts parlent » in *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris : Des femmes 1980).

Assia Djebar, « Postface. Regard interdit, son coupé » in *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris : Des femmes 1980).

Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné* (Paris : Stock 1982).

Myriam Ben, « Nora » in *Ainsi naquit un homme*, (Alger : La maison des livres 1982).
Rachid Boudjedra, *Le démantèlement*, (Paris : Editions du Seuil 1982).
Assia Djebar, *L'amour, la fantasia,* (Paris : Albin Michel 1995 [Paris : Latès 1985]).
Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, (Paris : Editions Ramsay 1990).
Rachid Mimouni, *La malédiction* (Paris : Stock 1993).
Assia Djebar, *Les nuits de Strasbourg*, (Arles : Actes Sud 1997).
Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, (Paris : Grasset 1997).
Rachid Boudjedra, *La vie à l'endroit*, (Paris : Grasset 1997).
Malika Mokeddem, *N'Zid*, (Paris : Editions du Seuil 2001).
Assia Dejbar, *La femme sans sépulture*, (Paris : Albin Michel 2002).
Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* (Paris/Alger : Editions de L'Aube/Editions Barzakh 2002).
Assia Djebar, *La disparition de la langue française* (Paris : Albin Michel 2003).

Introduction

En mars 2002, alors que j'avais entamé depuis quelque temps déjà mes recherches pour la présente étude, on commémorait en France la conclusion des accords d'Evian, intervenue quarante ans plus tôt. Une masse de publications accompagnaient cette commémoration. Entre 2000 et 2002 s'était opéré aussi ce que l'on a appelé « le retour de mémoire », surtout sur la question de la torture : les médias faisaient une large place à ce sujet épineux. Le journal *Le Monde* avait joué un rôle important dans cette médiatisation à partir de juin 2000, quand une ancienne militante pour l'indépendance de l'Algérie, Louisette Ighilahriz, avait confié à une journaliste du *Monde*, Florence Beaugé, les sévices qu'elle avait subis à Alger en 1957. Elle mettait en cause les généraux Massu et Bigeard. Ce témoignage devait déclencher une avalanche d'autres témoignages : notamment ceux du général Massu, qui exprimait ses regrets, et du général Bigeard, qui niait en bloc. En 2001, un autre ancien acteur de la guerre, le général Paul Aussaresses, jetait de l'huile sur le feu en publiant son témoignage *Services spéciaux. Algérie 1955-1957*, où il avouait avoir torturé au service de l'Etat français et n'en éprouver aucun regret.[1]

Les révélations d'Aussaresses, que j'avais lues dans *Le Monde* en mai de cette année-là, avaient renforcé ma conviction que la guerre d'Algérie est un événement historique de première importance, sans lequel on ne peut comprendre ni la France, ni l'Algérie d'aujourd'hui. En même temps, ce spectaculaire « retour de mémoire » a infléchi de façon décisive la réflexion que je venais d'engager sur la guerre d'Algérie en littérature.

Quoique née avant la fin de la guerre d'Algérie, j'ai tout ignoré de celle-ci pendant ma jeunesse, entièrement passée aux Pays-Bas. Ce royaume avait lui aussi perdu sa principale colonie, « Les Indes néerlandaises », dès 1949, après une guerre de décolonisation sanglante. L'Indonésie était devenue indépendante

bien avant ma naissance et la guerre coloniale, qui s'était déroulée loin de la métropole, n'a jamais joué un rôle aussi important dans la vie des Hollandais que la guerre d'Algérie dans celle des Français. Aujourd'hui, cette guerre de décolonisation n'est plus d'actualité, tandis que s'agissant de la guerre d'Algérie, on peut parler d'un « passé qui ne passe pas », selon le mot fameux d'Henri Rousso à propos de Vichy.

Pour ma part, je n'ai découvert la tragédie de la guerre d'Algérie que par le biais de la littérature, et bien après la fin de mes études de français. Lorsque je poursuivais celles-ci dans les années quatre-vingt à l'université d'Utrecht, ce sujet ne faisait visiblement pas encore partie du programme d'histoire et de civilisation françaises. C'est en fait à travers le regard d'une petite fille, Leïla, vivant dans une ancienne famille nomade du Sahel algérien, que j'ai vu pour la première fois se dérouler la guerre, en traduisant en néerlandais *Les hommes qui marchent*, le premier roman de Malika Mokeddem[2]. A travers des allusions jetées au fil du récit, je me trouvai ainsi confrontée à des notions entièrement nouvelles, qui renvoyaient à tout un monde de faits historiques et culturels dont je soupçonnais seulement l'importance : « Saout el Arab », « messalistes », « accrochages des Aurès et de Kabylie », « les hommes de Bigeard » ou « la réédition de Sétif ». Le hasard a voulu que, quelques années plus tard, je traduise également la nouvelle version que l'auteur a donnée de ce roman en 1997[3]. C'est probablement cette expérience qui m'a amenée à m'intéresser au thème de la guerre d'Algérie en littérature, et plus spécifiquement chez les écrivains algériens.

Le sujet de la présente étude est donc *l'évolution de la mémoire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*. Cette formulation toute simple soulève en réalité bon nombre de problèmes. On aura déjà compris, à ce qui précède, que c'est en premier lieu la notion de mémoire qui m'intéresse ici, ou plus exactement les rapports entre mémoire et littérature. Cette question était au

centre des débats du 15ème congrès de *l'International Comparative Literature Association*, « *Literature as Cultural Memory »*, qui s'est tenu à Leyde en 1997. Les différentes études rassemblées au sixième volume des actes de ce congrès, *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*[4], considèrent la littérature comme une forme spécifique de mémoire culturelle. Quelles formes de mémoire la littérature privilégie-t-elle, comment les traite-t-elle, et quel rôle joue-t-elle vis-à-vis des mémoires constituées ou en cours de constitution ? Si les œuvres littéraires peuvent êtres vues comme un « dépôt », un « réceptacle » de traces mémorielles, elles sont aussi constitutives de mémoire, en ce sens que par leur organisation, leur hiérarchisation, leur dramatisation ou leur point de vue narratif, elles structurent et « informent » la ou les mémoires. Cette question théorique très générale, je souhaiterais l'aborder à travers le traitement de la guerre d'Algérie, thème toujours fécond et producteur, depuis un demi-siècle et aujourd'hui encore, d'œuvres de genre et de statut varié. Comment la littérature traite-t-elle la mémoire individuelle et collective de la guerre d'Algérie? Et plus précisément : comment cette mémoire prend-elle forme dans les œuvres d'écrivains qui ont vécu cette guerre en position de colonisés – et bien souvent de combattants, et plus souvent encore de victimes ? Cette étude s'appuiera donc, dès l'abord, sur une tentative préalable d'analyse de la notion de mémoire appliquée à la guerre d'Algérie, et des différentes formes de mémoire suscitées par le conflit colonial.

Ceci pose évidemment la question de la perspective. La mémoire, on le sait, se distingue de l'histoire (au sens d'historiographie) par un ensemble de caractères : elle est de nature affective, contingente, intime, pour reprendre des qualificatifs employés par Pierre Nora, et sur lesquels je reviendrai[5]. Elle constitue bien souvent aussi le ciment imaginaire d'un groupe. Il y a donc, de toute évidence, une ou plutôt des mémoires françaises de la guerre d'Algérie, et une ou des mémoires algériennes du même événement. Ces deux courants – qui

ne sont pas toujours aisés à distinguer – entretiennent entre eux des rapports complexes, qui vont de l'interpénétration au conflit.

La guerre est le sujet principal de la littérature algérienne de ces trente dernières années, et « cette présence obsessionnelle est le signe d'une mémoire vive non encore figée en souvenir d'une antériorité révolue », écrit Christiane Chaulet Achour, une des grandes spécialistes de la littérature algérienne. Malgré quelques grands noms, cette littérature n'est pas très connue en France, et la littérature sur la guerre encore moins. Elle poursuit : « Les œuvres n'offrent pas la visite d'un monument historique classé dans un patrimoine national circonscrit, elles restent « actives » pour comprendre l'actualité, elles parlent d'enjeux encore négociés. » [6] Les romans algériens sont donc le lieu d'une mémoire vive, en devenir, en pleine évolution.

J'ai choisi d'étudier les écrivains algériens afin de pouvoir donner la parole aux écrivains décolonisés. Cependant, la lecture des romans français sur la guerre - comme l'hallucinant *Tombeaux pour cinq cent mille soldats* (1965) de Pierre Guyotat, *Le jardin de Djemila* (1958) de Maurice Clavel, *La grotte* (1961) de Georges Buis, *La friche* de Pierre Bois (1963), ou *Lucien chez les barbares* (1977), ou encore *Meurtres pour mémoire* (1984) de Didier Daeninckx - m'a servi à constituer un cadre de référence. Je n'ai pas choisi non plus d'étudier la guerre d'Algérie dans les fictions d'auteurs de la « deuxième génération » nés en France, comme Akli Tadjer, qui a évoqué la guerre d'Algérie dans son roman *Le porteur de cartable* (2002). J'ai choisi au contraire des auteurs nés en Algérie et qui étaient enfants, adolescents ou adultes pendant la guerre. Ces écrivains ont été témoins du système colonial et leur vie a été influencée par la colonisation. Enfants ou adultes, ils furent aussi témoins de la guerre et de ses déchirements ; même s'ils résidaient en France (comme Assia Djebar), leur vie a pris un autre tour sous l'influence de la lutte pour la libération de leur pays.

Si j'ai ainsi voulu interroger ces auteurs algériens sur la guerre, c'est que pour eux, plus encore que pour un auteur français, mettre en scène la guerre signifie interroger le présent à la lumière du passé. « La lutte n'est pas un moment historiquement clos, elle reste ouverte à nos interrogations » écrit encore Christiane Chaulet Achour. Quoique produites en français, ces œuvres parlent de la perspective algérienne, différente de la perspective française. En Algérie, la mémoire de la guerre est en émergence, tandis que la France est le théâtre de « batailles de mémoires ». Toutefois les deux pays ont aussi des choses en commun : la guerre d'Algérie a structuré en profondeur la culture politique française contemporaine et conditionne toujours le réel d'aujourd'hui en Algérie.[7] Selon Christiane Chaulet Achour, les mémoires françaises et algériennes dépendent les unes des autres. Empruntant le terme de « gigogne » à Benjamin Stora, elle écrit : « Ainsi, on peut parler aujourd'hui de mémoires – gigognes, tant les mémoires algériennes et françaises dépendent les unes des autres, dans le conflit ou la recherche d'une mise en commun ; elles s'interpellent, se sollicitent et se contredisent. »[8] On ne peut donc interpréter les romans de la guerre d'écrivains algériens francophones sans étudier les deux perspectives mémorielles.

La production littéraire francophone en Algérie a été et est toujours importante, et ce malgré le fait que le nouvel état indépendant ait voulu se manifester comme état arabophone. C'est d'ailleurs pourquoi Malek Haddad, un des écrivains du corpus, qui croyait en 1962 que la nouvelle littérature algérienne serait écrite en arabe par des écrivains arabo-berbères vivant au pays, a posé sa plume à l'indépendance[9]. Mais la réalité d'aujourd'hui, c'est bien plutôt que des écrivains algériens appartenant à plusieurs générations continuent à publier en français, aussi bien en Algérie qu'en France. Malgré les grands changements survenus dans l'enseignement en Algérie après 1962, rendant l'enseignement obligatoire en arabe, il y a bel et bien une nouvelle génération qui continue à écrire en français.

La francophonie littéraire d'Algérie est née de la colonisation ; la plupart des écrivains qui font partie du corpus sont devenus écrivains francophones à leur corps défendant, « contre vents et marées », comme le note Christiane Chaulet Achour[10]. La génération de la post-indépendance algérienne acquiert progressivement, de 1962 à nos jours, un rapport à la langue française moins « honteux » et plus « ludique » qu'avant. Les textes étudiés sont donc nés dans le contexte de la colonisation ou un contexte post-colonial, dans une langue qui a été imposée par l'ancien colonisateur, mais que les écrivains ont faite leur par leurs gestes de création et d'appropriation.

Les romans étudiés ici ont été publiés en Algérie et en France entre 1958 et 2003. Ceci implique la possibilité d'une évolution de la représentation de la guerre, dans la mesure où, on l'a vu, la mémoire de celle-ci n'est encore nullement figée. C'est là le deuxième enjeu de cette étude, un enjeu proprement historique : les romans rédigés pendant la guerre racontent une autre histoire que ceux écrits dans les années 70 et 80, lorsqu'il est apparu que la Révolution n'avait pas tenu les promesses des idéaux qu'elle proclamait. La mémoire de la guerre sera traitée d'une façon radicalement différente encore, après 1992, date qui marque le début des « années sanglantes ». De quelle façon la guerre d'Algérie est-elle évoquée pendant ce que certains auteurs ont appelé la « deuxième guerre d'Algérie » ? Quels sont, dans la perception qu'en donnent les œuvres, les liens entre la guerre de décolonisation et la guerre civile ? C'est aussi l'une des principales questions de cette étude.

Le choix des romans a été difficile, d'autant plus qu'il existe environ une centaine d'œuvres de fiction d'auteurs algériens francophones sur le thème de la guerre [11]. « Aucun romancier algérien n'échappe à cette marque de l'histoire, qui constitue en outre une des premières tendances du roman algérien » écrit Lila Ibrahim-Ouali. [12] « En effet, il n'était pas possible, quand on étudiait la littérature algérienne francophone, dès après 1962, de faire l'impasse sur la

représentation de la guerre : jusqu'en 1980, la GLN (guerre de libération nationale, DS) a été au cœur des écritures algériennes ; il a fallu plus de trente ans pour que cette thématique devienne secondaire ou qu'elle disparaisse. Le travail de narration de cette histoire immédiate se faisait plus en littérature que dans le secteur des sciences sociales (sociologie ou histoire) où elle était présente aussi mais pas de la même façon massique », note pour sa part Christiane Chaulet Achour[13].

Sur quels critères les ouvrages constituant le corpus ont-ils été retenus ? Le choix effectué est le résultat d'une approche plurielle, mettant en jeu des considérations historiques, théoriques ou esthétiques, et jusqu'à un certain point, affectives – en d'autres termes des préférences personnelles. La plupart des écrivains du corpus sont des écrivains connus, dont certains ont été traduits en anglais, néerlandais, allemand ou arabe. Beaucoup d'entre eux ont été étudiés dans un contexte universitaire et international.

D'un point de vue historique, les fictions sélectionnées sont représentatives d'une certaine période. Ainsi chaque décennie est-elle représentée par un ou plusieurs écrivains. Pour la période la plus ancienne, on a retenu un roman de Malek Haddad publié en France en 1958 ; cinq romans et un recueil de nouvelles publiés en France dans les années 60 par Assia Dejbar, Mohammed Dib et Mouloud Mammeri ; deux romans de Yamina Mechakra et de Rachid Mimouni, publiés à Alger par les éditions d'Etat (SNED) dans les années 70 ; quatre romans et deux recueils de nouvelles des années 80, dont un seul édité à Alger, et qui sont l'œuvre d'Assia Djebar, de Rachid Mimouni, de Rachid Boudjedra et de Myriam Ben ; quatre romans et un recueil de nouvelles, publiés en France dans les années 90, par Malika Mokeddem, Assia Djebar, Rachid Mimouni et Rachid Boudjedra ; et enfin quatre romans édités en France au début des années 2000, dus à Assia Djebar, Malika Mokeddem et Maïssa Bey. Plusieurs auteurs de la sélection traversent différentes époques : Assia Djebar est présente dans chaque décennie, à l'exception des années 70, quand

elle tournait des films en Algérie[14]. Mimouni, décédé en 1995 en exil au Maroc, est présent dans les années 70, 80 et 90 ; Boudjedra, dans les années 80 et 90. Ce retour des mêmes auteurs est un élément important d'appréciation de l'évolution de la mémoire algérienne.

La première partie : « La guerre juste, la « mémoire officielle » et le désenchantement », regroupe des fictions écrites entre 1958 et 1985. Un premier chapitre aura pour objet des romans composés pendant la guerre, par des écrivains qui ont pris le chemin de l'exil (Djebar, Dib) ou qui se sont tus après l'Indépendance (Haddad). Malek Haddad a écrit en pleine guerre le premier roman algérien inspiré par ce que les Français appelaient, à l'époque, « les événements ». Les nouvelles réunies dans *Le talisman* (1966) de Dib ont été toutes écrites avant l'indépendance, à l'exception de la nouvelle éponyme du recueil. « Naëma disparue», du même recueil, a servi de matrice à *Qui se souvient de la mer* [15]. *Les enfants du nouveau monde*, troisième roman de Djebar, a été rédigé pendant la guerre et porte comme date de fin de rédaction 1961. Tous ces textes permettent de déceler les espoirs que la lutte pour l'indépendance apportait à ces intellectuels algériens francophones. Quel nouveau monde attendaient-ils ? Quelle Algérie allait surgir, une fois le colonisateur parti ? Comment la guerre est-elle représentée, évoquée, dans une œuvre comme *Qui se souvient de la mer* (1962), où Mohammed Dib lutte avec les dilemmes évoqués par Emmanuel Bouju, pour qui « la question de la transcription de l'histoire se manifeste exemplairement là où elle se heurte aux limites du dicible »[16]. Pour rendre compte de l'apocalypse de la guerre d'Algérie, Dib a opté pour un « cadre terrible et légendaire »[17].

Le chapitre 2 envisage l'évocation de la guerre par des écrivains vivant en Algérie et publiant dans les maisons d'éditions nationales. Contrairement à la France, l'Algérie a connu un temps une mémoire unanimiste, pleine d'histoires héroïques, de légendes et de stéréotypes. A l'indépendance, un parti unique

s'installe qui a une conception dirigiste de la culture et de la mémoire de la guerre. Jusqu'à 1988 (année des émeutes d'octobre), le discours politique algérien reposait sur trois piliers, à savoir : la Révolution culturelle, la Révolution industrielle et la Révolution agraire. Le 7 juillet 1981, le président Chadli Bendjedid déclarait : « La politique culturelle doit fondamentalement viser à affermir l'esprit nationaliste »[18]. Comment cette politique officielle se traduit-elle en littérature ?

La plupart des auteurs algériens francophones considérés reproduisent l'idéologie en vigueur à l'époque. Il fallait par exemple glorifier une nation algérienne mythique d'avant la colonisation et glorifier l'unanimité non moins mythique d'un peuple dans la Révolution qui a sacrifié 1 million de héros. Ces romans à visée didactique ont été édités par la maison d'édition SNED (Société Nationale d'Edition et de Diffusion) à Alger. Dans son premier roman, *Le printemps n'en sera que plus beau* (1978), Rachid Mimouni propage l'idéologie dominante. Il est intéressant d'étudier d'abord sa mémoire de la guerre dans un contexte idéologique, pour voir ensuite l'évolution de celle-ci lorsque l'auteur, dans un esprit plus critique, s'est libéré de la vision dominante. Egalement publiée à la SNED en 1978, avec une préface de Kateb Yacine, *La grotte éclatée*, de Yamina Mechakra, est une œuvre bouleversante, où mythes, légendes et prose poétique se mêlent pour dire avant tout les douleurs causées par la guerre. *L'opium et le bâton* de Mammeri (1965), roman réaliste selon les critères de l'époque, un des classiques de la littérature de guerre, a été porté à l'écran. On y voit un héros qui lutte avec l'héritage de la révolution, tout comme le narrateur de la nouvelle « Nora », de l'ancienne *moudjahida* (« combattante ») Myriam Ben. Ce dernier texte a été primé dans le cadre d'un concours organisé en 1979 par le Musée National du Moudjahed à l'occasion du 25ème anniversaire du déclenchement de la guerre de Libération Nationale. Bien qu'écrit en vue d'une commémoration officielle, le texte « trahit » des doutes sur le futur d'une Algérie indépendante. Ces doutes qui, chez Mammeri et Ben, transparaissent à

travers le filtre de leurs textes, ont attiré mon attention, étant donné le contexte idéologique de la rédaction des œuvres. Celles-ci annoncent que les lendemains ne chantent plus et prouvent par leur existence même que les textes, même dans ce contexte officiel, ne sont pas aussi manichéens que ne l'aurait souhaité l'Etat.

Dans le chapitre 3 de la première partie, j'étudie des œuvres qui évoquent le malaise, le désenchantement et la désillusion. Le fleuve a été détourné, selon l'image du roman homonyme de Mimouni, la révolution a été confisquée. Une élite s'est accaparé le monopole du pouvoir et le pays a glissé vers l'obscurantisme et l'intolérance. Très tôt, Mohammed Dib est le premier à évaluer l'héritage d'une façon critique dans *La danse du roi* (1968). Dans *Le démantèlement*, (1982), Rachid Boudjedra scrute sa propre mémoire de la guerre et orchestre des voix idéologiques diverses et contradictoires. J'étudie aussi Mimouni, le dénonciateur (dans *Le fleuve détourné* , 1982) en relation avec son premier roman tourné vers le passé, ainsi qu'Assia Djebar, qui évoque le destin malheureux des anciennes porteuses de bombes dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Dans son autobiographie *L'amour, la fantasia* (1985) elle insère dans son récit littéraire l'histoire orale de femmes pendant la guerre. Que nous apprennent ces écrivains démystificateurs sur la guerre et la révolution ? Quels tabous osent-ils évoquer ? Pourquoi, selon eux, la révolution n'a-t-elle pas réussi, voilà des questions qui me guident dans ce chapitre.

Le choix de textes de la deuxième partie, intitulée « La torture et la mémoire », est fondé sur un critère thématique, à savoir la torture, revenu en pleine actualité en France à partir de 2000. Ce « retour de mémoire », je l'ai dit, m'a incitée à accorder plus d'attention que je n'avais prévu initialement, à cet aspect de la guerre d'Algérie, non seulement en littérature, mais aussi à travers des témoignages directs.

La torture constitue un des faits mal digérés, une page noire de l'histoire récente de la France. « La question » - pour reprendre le titre à double sens du

célèbre ouvrage d'Henri Alleg,- est toujours le sujet brûlant de polémiques et de débats dans la presse et sur des plateaux de télévision. Enfants nés d'un viol collectif, comme Mohamed Garne, ou anciens appelés qui parlent en public de la torture pratiquée pendant la guerre à la Villa Susini d'Alger, comme Henri Pouillot, portent plainte et ont recours à la justice. De cette façon une partie de l'histoire et de la mémoire de la guerre se déroule au tribunal et la guerre est traduite aussi en termes judiciaires : « L'arène judiciaire est peu à peu devenue un lieu privilégié d'énonciation de discours sur le passé », note l'historienne Raphaëlle Branche[19]. Cette actualité de la torture dans les témoignages, les médias, et en justice, m'a incitée à consacrer deux chapitres à ce sujet. Le chapitre 4 traite de témoignages (non littéraires) dénonçant la torture, de textes écrits entre 1957 et 1982. Quelles voix se sont élevées quand la question a été mise en lumière par Henri Alleg en 1958 et même avant, par Pierre-Henri Simon en 1957 ? Dans ce chapitre, je m'arrête sur la nature du témoignage et anticipe sur le chapitre suivant consacré à la torture représentée en littérature. Quelle peut être la différence entre témoignage non littéraire et représentation en littérature ? Comment la littérature évoque-t-elle ce qui est à la limite du langage ? Quelles voies la littérature emprunte-t-elle pour évoquer l'horreur ? Autant de problèmes théoriques que l'examen des textes mettant en scène la torture permet d'éclairer, sinon d'élucider : « Nora » (1982) de Myriam Ben, « *Le talisman* » (1966) de Mohammed Dib ; *Les enfants du nouveau monde* (1962), « Femmes d'Alger dans leur appartement » (1980), *La femme sans sépulture* (2001), *La disparition de la langue française* (2003) d'Assia Djebar. Ces quatre textes de Djebar dessinent aussi une évolution de son écriture par rapport à l'évocation de la torture.

La troisième partie, consacrée à la représentation de la guerre après 1992, est modelée sur l'histoire récente de l'Algérie, théâtre d'une guerre civile sanglante qui commence cette année-là et se termine théoriquement au début des années

2000. Il existe une relation entre la recrudescence de la violence en Algérie et la remémoration de la guerre dans les romans écrits à partir de 1992-1993. En réutilisant le matériau mémoriel des années 54-62, les écrivains tentent de comprendre la nouvelle spirale de violence des années 90 en Algérie. Pour beaucoup d'entre eux, si « les années sanglantes » ont pu frapper l'Algérie, c'est à cause d'un blocage de mémoire. Cinq écrivains, Malika Mokeddem, Assia Djebar, Maïssa Bey, Rachid Mimouni et Rachid Boudjedra, ont évoqué la guerre d'Algérie en la plaçant explicitement dans le contexte de ces « années sanglantes », que l'on appelle parfois « la deuxième guerre d'Algérie ». Dans *Les hommes qui marchent* (1990, deuxième édition remaniée, 1997) et dans *La malédiction* (1993), Malika Mokeddem et Rachid Mimouni montrent que l'intégrisme et l'indépendance, en tant que moments historiques, se fondent l'un dans l'autre[20]. Dans ce contexte il est significatif que Mokeddem ait réécrit son premier roman sur la guerre, publié en 1990, et l'ait revu en 1997, au paroxysme des violences de la guerre civile. Dans *N'Zid* (2001) du même auteur, la mémoire de la guerre d'Algérie ressurgit dans le contexte d'une narration qui prend cette même guerre civile pour point de départ. Dans *La vie à l'envers* (1997) de Rachid Boudjedra, qui se déroule pendant le conflit entre islamistes et Etat algérien, le narrateur évoque des souvenirs de la guerre d'Algérie. Comme le narrateur de *La disparition de la langue française* (2003) d'Assia Djebar, il se rend compte que les deux guerres se ressemblent.

La guerre, on l'a vu, ne cesse de ressurgir dans l'œuvre de Djebar. Aussi un chapitre est-il consacré à ses romans et nouvelles d'après 1992, afin de décrire l'évolution de sa vision. Deux de ses recueils d'essais, où les périodes 1954-1962 et 1992-2003 jouent également un rôle important (*Le blanc de l'Algérie*, 1995 et *Ces voix qui m'assiègent*, 1999) seront étudiés en contrepoint de la représentation en fiction. D'autres guerres encore obsèdent la fiction de Djebar, non plus seulement « les années sanglantes », mais aussi la seconde guerre

mondiale, ou la guerre israélo-palestinienne. La guerre d'Algérie est donc évoquée dans le contexte d'autres guerres. Dans *Les nuits de Strasbourg* (1997), on peut même parler d'un véritable carrefour de guerres et d'une mémoire que l'on pourrait qualifier de « multidirectionnelle » (*multidirectional memory*). En même temps, et tout comme Mokeddem dans *N'Zid*, Djebar cherche à fuir « les années sanglantes » dans ses fictions.

Avec *Entendez-vous dans les montagnes,* paru en 2002, Maïssa Bey marque une étape dans l'histoire de l'écriture sur la guerre d'Algérie. Dans le contexte de la « deuxième guerre d'Algérie », elle évoque dans une fiction le destin tragique de son père torturé à mort et met en scène une rencontre qui pourrait être celle de la fille d'un père assassiné et de son ancien bourreau. Avec Bey, plus de quarante ans après les faits, l'heure des nuances et de l'ambiguïté est arrivée. Comme Assia Djebar, mais aussi comme d'autres écrivains contemporains, tels Pierre Péju ou Nancy Huston, qui jouent sur la mémoire de plusieurs guerres, elle insère la mémoire de la shoah, dans un récit sur la mémoire de la guerre d'Algérie.

---

[1] Cf. Aussaresses, Paul, *Services Spéciaux Algérie 1955-1957.* (Paris : Perrin 2001) ; Ighilahriz, Louisette, *Algérienne, récit recueilli par Anne Nivat* (Paris : Fayard/Calmann Levy 2001) ; Beaugé, Florence, *Algérie. Une guerre sans gloire. Histoire d'une enquête* (Paris :Calmann-Lévy 2005).

[2] Editions Ramsay, Paris 1990.

[3] Mokeddem, Malika. *De blauwe mensen*, vertaald uit het Frans door Désirée Schyns (Baarn: Bodoni 1996); *De blauwe mensen* vertaald uit het Frans door Désirée Schyns (Breda: De geus 2002), traduction de la version remaniée par l'auteur et publiée en 1997 chez Grasset.

[4] Vervliet, Raymond, Estor, Annemarie (éd.). *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Volume 6 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature association "Literature as Cultural Memory" Leiden 16-22 August 1997. Theo D'haen General Editor (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 2000). 10 Volumes en total.

[5] Cf. Prologue.

[6] Chaulet-Achour, Christiane. "Barques de passeur. Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra » in *Europas Islamische Nachbarn*, Band 2, herausgegeben von E. Ruhe, (Köningshausen : Neumann, 1995), p. 111.

[7] Cf. Stora, Benjamin. "Introduction," in : *La gangrène et l'oubli* (Paris: Editions La Découverte 1998 [1991]) et Christiane Chaulet-Achour. « Barques de passeur : Fictons entre passé et présent » in *Europas Islamische Nachbarn*, Band 2, herausgegeben von E. Ruhe (Köningshausen § Neumann 1995), p. 117.

[8] Chaulet-Achour, Christiane, "La question de la torture en Algérie. 1954-2002 » in : *Conflits de mémoire, Paris mars 2002* (Paris : Karthala 2004), p. 9.

[9] Cf. Dugas, Guy, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002), 996.

[10] Chaulet-Achour, Christiane, « « Francophones » de partout », in *La lettre du BIEF*, Spécial Salon du Livre de Paris, Mars 2006.

[11] Chaulet-Achour, Christiane, « La guerre de libération nationale dans les fictions algériennes » in : *Trente ans après. Nouvelles de la guerre d'Algérie*, (Paris : Le monde Editions 1992) 147.

[12] Ibrahim-Ouali, Lila, "Préface" in : *L'Esprit créateur. La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation* Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001).
[13] Chaulet-Achour, Christiane, "Guerre en Algérie. Le voile du viol » in : *Lendemains* revue franco-allemande, dossier sur la guerre d'Algérie, 2006.
[14] Djebar, Assia, *La nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978. Prix de la critique internationale – Biennale de Venise, 1979 et *La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1982.
[15] Cf. Chaulet-Achour, Christiane, «La guerre de Libération Nationale dans les fictions algériennes » in : *Trente ans après. Nouvelles de la guerre d'Algérie* (Paris : Le Monde Editions 1992) 150-151.
[16] Bouju, Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2006), p.20.
[17] Dib, Mohammed, « Postface à la première édition de *Qui se souvient de la mer* » in : Dugas, Guy, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002).
[18] Bonn, Charles, Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ? (Paris-Montréal : L'Harmattan 1985).
[19] Branche, Raphaëlle, *La guerre d'Algérie: une histoire apaisée? L'Histoire en débats* (Paris : Editions du seuil 2005), p. 111.
[20] Cf. Redouane, Najib, « Ancienne et nouvelle guerre d'Algérie chez Rachid Mimouni » in : *L'Esprit créateur* Vol.XLI, no. 4 (Winter 2001) pp. 70-79.

Prologue

Une guerre aux multiples visages : La mémoire plurielle et l'Histoire non unifiée de la guerre d'Algérie

La question de la guerre d'Algérie n'est donc probablement pas celle de sa représentation (du moins à partir de 1958, après la marginalisation du début), mais plutôt celle de savoir où chacun regardait. Regarde ?
Laurent Gervereau.

L'histoire de ces glissements de terrain et de sens, d'une territorialisation et d'une hiérarchisation, du combat et des combattants, n'est encore dite nulle part en Algérie, ni totalement ni clairement ; et à peine, ici et là, des fragments de témoignages, encore épars, s'inscrivent en creux de la liturgie héroïque qui tient officiellement lieu de mémoire de la guerre. L'ALN, ce socle de toutes les constructions, ultime et inattendu tabou de la guerre d'Indépendance algérienne ?
Abdelmajid Merdaci.

Discourse puts the impress of culture on even the most ostensibly private and natural experiences.
Paul Antze et Michael Lambek.

Les romans de la guerre ne sauraient être étudiés sans la connaissance du matériau mémoriel dont ils se nourrissent, ou de la construction historique qui les structure ou contre laquelle ils s'inscrivent. Je considère les textes étudiés dans les chapitres suivants comme des actes de mémoire accomplis dans un contexte culturel[1]. Avant d'étudier cet aspect culturel de la mémoire, essayons d'abord d'apporter un peu de clarté dans les concepts et de séparer ces deux sœurs siamoises ennemies, mémoire et histoire.

Mémoire et histoire

Pour décrire l'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie, je me suis basée sur des œuvres littéraires, des mémoires (et témoignages) et des œuvres historiques. Je me suis vite rendu compte que la relation entre mémoire et histoire est assez floue. Le couple histoire/mémoire est, depuis une vingtaine

d'années, au cœur de débats scientifiques, sociaux et politiques. Il s'est produit « un tournant mémoriel » dans les années 1990, d'une part à la suite des conséquences traumatiques des grands crimes de masse du XXe siècle, d'autre part en raison de la sensibilité des sociétés occidentales aux questionnements liés à la mémoire[2]. Ce tournant s'est accompagné en France d'un questionnement dans le champ historiographique.

Quelle est la différence entre histoire et mémoire ? Selon Pierre Nora, l'histoire est un discours critique sur le passé, tandis que la mémoire est de nature affective. La mémoire se dérobe à notre volonté, est sélective, contingente, appréciative et partielle :

> La mémoire est le souvenir d'une expérience vécue ou fantasmée. A ce titre, elle est portée par des groupes vivants, ouverte à toutes les transformations, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les manipulations, susceptible de longues latences et de brusques réveils (C'est moi qui souligne, DS).
> L'histoire est au contraire une construction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus, mais qui a laissé des traces. Et à partir de ces traces, contrôlées, croisées, on tâche de reconstituer au plus près ce qui a dû se passer, et surtout d'intégrer ces faits dans un ensemble explicatif cohérent.
> On pourrait dire aussi que la mémoire relève du magique, de l'affectif, et qu'elle ne s'accommode que des informations qui la confortent. L'histoire est une opération purement intellectuelle, laïcisante, qui appelle analyse et discours critique.
> La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque toujours et même si elle s'en sert, elle « prosaïse ».
> La mémoire sourd d'un groupe dont elle contribue à souder la solidarité identitaire. Elle singularise et particularise. (C'est moi qui souligne, DS) (…) La mémoire, c'est une histoire à laquelle on ne tient tant que parce qu'elle n'est plus tout à fait à soi. C'est un membre fantôme. Il s'agit de le faire inscrire au grand registre de l'histoire nationale. (Pierre Nora lors d'un entretien dans *Le monde 2* en février 2006).

La mémoire est donc susceptible de latence et de réveils. Elle est aussi liée à un groupe dont elle contribue à souder l'identité. Pour Nora, la relation entre

histoire et mémoire est bipolaire. Il construit une binarité : contrôle/inconscience ; quotidien, prosaïque/sacré ; intellectuel/affectif, subjectif ; visible/invisible ; cohérent/incohérent. La métaphore du « membre fantôme » (membre amputé mais dont les nerfs résiduels continuent à envoyer des sensations au cerveau) suggère que la mémoire est une chose qui hante, une chose en creux, et dont le rapport à la réalité est pour le moins problématique.

Dans un documentaire sur Jacques Derrida diffusé en 1999 par Arte[3], le philosophe évoque le sol en carreaux de ciment, dans la maison de sa jeunesse algérienne, à El Biar, près d'Alger. Du fait que l'un des carreaux était mal ajusté, le carrelage est selon lui « un carrelage déformé, asymétrique et désynchronisé ». Dans son commentaire, il compare cette image qui rompt l'harmonie et crée un décalage, au fonctionnement de la mémoire : « La mémoire se bâtit sur la blessure, le disjoint, l'hétérogène. » [4].

Dans « La guerre d'Algérie : de la mémoire à l'Histoire »[5], Stora et Harbi perçoivent la différence entre histoire et mémoire sur une échelle temporelle. La mémoire mène à l'Histoire. On peut comparer cette vision à la métaphore du « membre fantôme » qui doit être inscrit « au grand registre de l'histoire nationale » évoqué par l'auteur des *Lieux de mémoire.* Pour Harbi et Stora aussi, la mémoire relève de la subjectivité (douloureuse) et du littéraire (« roman passé » ; « rhapsodie des plaintes », « chant funèbre »). La mémoire peut devenir aussi un « miroir déformant » :

> Les mémoires ont toujours une dimension subjective. Elles fonctionnent comme un discours de légitimation, de sorte qu'elles sont à la fois rappel d'événements et miroir déformant. L'historien ne peut ni les dédaigner ni s'y soumettre. Le propre des souvenirs c'est d'être une évocation d'un vécu passé mais aussi un discours sur le contemporain. Chaque groupe, chaque segment organisera son roman passé pour dire la misère d'une morale ou la grandeur de son présent. (C'est moi qui souligne, DS). Ainsi les différentes évocations ne s'organisent pas comme un tout explicatif mais comme une rhapsodie des plaintes des victimes. C'est le chant funèbre des

> nostalgiques du passé et des déçus du présent. Le rôle de la critique historique, c'est de les entendre et d'analyser les conditions réelles qui furent celles d'une guerre d'indépendance avec des excès partagés, mais sans que soient escamotées la légitimité d'une révolution et l'injustice du *statu quo* colonial. (p. 10).

De ce point de vue, l'histoire et la mémoire peuvent s'entraider (« l'historien ne peut ni les dédaigner ni s'y soumettre »). Mais aussi bien Nora qu'Harbi et Stora voient la relation entre mémoire et histoire dans une perspective hiérarchisante, selon laquelle la mémoire se trouve placée à un échelon inférieur à l'histoire.

La pensée de Paul Ricoeur peut contribuer à rapprocher mémoire et histoire. Selon lui il n'y a pas une coupure ontologique entre mémoire et histoire. En faisant dialoguer la philosophie et l'histoire, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), il met en lumière la dimension narrative du discours historique. Il y souligne l'importance de la trace comme socle commun des opérations historiques et mémorielles.

Mémoire et culture : la notion de « Cultural memory »

Dans le texte déjà cité[6], Pierre Nora reprend la distinction opérée par Walter Benjamin entre la mémoire transmise et la mémoire acquise ou vécue :

> La mémoire transmise, c'est tout ce qui passe d'une génération à l'autre, y compris l'histoire et son enseignement. La mémoire acquise, c'est ce qui n'est arrivé qu'à vous, ou que vous ressentez comme tel.

C'est devenu un lieu commun de dire que la mémoire transmise dépend de véhicules culturels. Ainsi la « Grande Guerre » connaît-elle un vaste répertoire de points référentiels, comme les poilus, la boue, les tranchées ou Verdun. Pour imaginer la Première Guerre mondiale, on se réfère à ces points. Comment se sont-ils installés dans la mémoire collective ? A partir de lettres ou de témoignages directs de combattants, mais aussi de photos, de dessins et

d'articles de correspondants de guerre, d'images des premiers films d'actualités, puis de romans d'écrivains qui avaient eux-mêmes vécu l'expérience du front (en France Henri Barbusse, Roland Dorgelès, Jean Giono et tant d'autres oubliés aujourd'hui, en Allemagne Erich Maria Remarque, Ernst Jünger, etc.). Ces produits culturels de la première génération, pourrait-on dire, ont contribué à fixer des images que reproduisent des fictions littéraires ou cinématographiques ultérieures, et ce jusqu'à nos jours, comme le montre le film récent de Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles.*

On pourrait se demander – et ce sera effectivement l'une des questions posées dans cette étude – si aujourd'hui, au bout d'une quarantaine d'années, la guerre d'Algérie n'a pas trouvé, elle aussi, un répertoire plus ou moins fixe, même si la constitution n'en est sans doute pas achevée. Du côté français, les images, les souvenirs de témoignages écrits ou sonores, car véhiculés par la presse écrite et la radio, plus importantes que la télévision à l'époque, affluent sans peine : les « opérations de maintien de l'ordre » dans les Aurès, la bataille d'Alger, les barricades et le « je vous ai compris », un couple de pieds noirs sur un bateau en juin ou juillet 1962 sur une photo de l'hebdomadaire *Paris-Match*. Mais en est-il de même dans la fiction algérienne francophone ? Pour les auteurs qui nous occupent, la guerre d'Algérie est à la fois objet de mémoire acquise et de mémoire transmise. La plupart d'entre eux ont connu la guerre, mais pas au même degré ni dans des situations comparables. Un petit nombre (Malek Haddad, Myriam Ben et quelques autres) a directement participé aux combats. D'autres ont vécu la guerre en exil, en Tunisie, au Maroc ou… en France ; d'autres enfin étaient encore à l'école, faisant l'apprentissage de la langue française sous la férule de maîtres envoyés par le colonisateur, qui pour eux n'était pas encore clairement identifié à l'ennemi. Pour ces deux dernières catégories, l'image de la guerre est sans doute, pour une large part, une image transmise, une image culturelle. Il sera passionnant de découvrir quels « lieux de

mémoire » communs se dévoilent à titre de référence obligée à travers leurs fictions.

Si cette mémoire transmise est d'ordre culturel, c'est donc d'abord parce qu'elle est collective et non individuelle et psychologique, même si elle trouve des résonances différentes, des nuances de vibration, en chaque individu. De plus elle est véhiculée par des moyens d'expression culturels : quand on veut transmettre dans l'espace public la mémoire de générations antérieures à la nôtre, y compris de celle qui nous a immédiatement précédés, on le fait à l'aide de films de fiction, de récits ou de romans, de documentaires, de photographies, de monuments ou de commémorations. Ce sont ces pratiques culturelles qui rendent possibles des imaginaires collectifs du passé.

C'est Maurice Halbwachs qui a développé la théorie de la mémoire collective en émettant l'idée qu'elle dépend d'une communauté affective ou de cadres sociaux[7] . Les chercheurs travaillant dans le domaine de la mémoire culturelle s'inspirent de ses recherches, qui forment la base des discussions actuelles sur la mémoire culturelle[8]. Le terme de « *cultural memory* » signifie que la mémoire peut être comprise comme un phénomène culturel aussi bien qu'individuel ou social. La mémoire culturelle est une activité dynamique qui a lieu au présent et dans lequel le passé est continuellement modifié et redéfini. En ce sens, les fictions étudiées ici sont à la fois réceptrices et créatrices de mémoire culturelle ; elles en sont des relais, qui donnent aussi forme au futur.

Le grand théoricien de la « mémoire transmise » est évidemment l'historien Pierre Nora qui, avec la publication (échelonnée entre 1984 et 1992) des *Lieux de mémoire*, a forgé un nouveau concept, désormais de notoriété mondiale, pour aborder la mémoire nationale[9]. Son ouvrage a marqué une étape clé de l'historiographie française. Nora a renversé la perspective utilisée jusque là pour aborder l'histoire nationale, en écrivant l'histoire de la nation à partir des objets matériels et immatériels dans lesquels elle s'est symboliquement investie, comme la Marseillaise, le Panthéon, et le 14-Juillet, qui sont pour ainsi dire des

traces, des vestiges du lien avec le passé. Dans cet inventaire des lieux matériels et immatériels, Nora exprime en fait l'idée que la mémoire a elle-même une histoire. En même temps l'ouvrage adopte une position critique face à la progression du thème de la mémoire en France[10]. Aujourd'hui en France, il existe de multiples mémoires en rapport avec la guerre d'Algérie qui, qu'on le veuille ou non, fait elle aussi partie de l'histoire nationale de la France.

« Plusieurs guerres superposées »

La guerre d'Algérie, ou la guerre d'Indépendance, ou la guerre de Libération nationale – ces trois appellations concurrentes dépendent du point de vue adopté[11] - est toujours actuelle, non seulement parce qu'on publie ou réédite des témoignages et des ouvrages historiques sur le conflit lui-même[12], ou des ouvrages sur sa mise en récit[13], mais aussi parce qu'on lui consacre encore et toujours des expositions[14], des colloques[15], des documentaires ou des films de fiction[16]. La guerre d'Algérie alimente donc encore « à plein régime » la production de mémoire culturelle.

Mais cette production, en France même, n'a rien d'homogène : la guerre d'Algérie a engendré et engendre toujours des mémoires plurielles, conflictuelles, et (contrairement à Vichy) une Histoire non unifiée. En outre, ces mémoires se développent non pas seulement dans un, mais (à tout le moins) dans deux pays : la guerre est toujours présente dans la mémoire collective des Français et des Algériens. Pour encadrer l'étude de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie, il faut donc esquisser d'abord à grands traits une vue générale de l'historiographie et de la mémoire collective de la guerre.

La guerre d'Algérie (1954-1962) est le troisième conflit qui ait déchiré la société française, après l'affaire Dreyfus et Vichy. Les partisans de l'Algérie française et de l'Algérie indépendante dans les années cinquante et soixante du XXe siècle, ressemblent aux Dreyfusards et anti-Dreyfusards de la fin du XIXe siècle. « Mais à la différence de l'affaire Dreyfus ou de l'épisode vichyssois, si

propices à la représentation d'un passé toujours inachevé, la séquence algérienne ne semble pas fonder une légitimité de circonstance », écrit Benjamin Stora, un des historiens les plus connus de la guerre d'Algérie[17]. En d'autres termes, les diverses mémoires restent difficiles à réconcilier.

Comment résumer la complexité de cette guerre aux multiples visages ? Elle se compose de « plusieurs guerres superposées », pour reprendre le mot d'Alain-Gérard Slama : guerre de décolonisation franco-algérienne, guerre algéro-algérienne (luttes d'influence meurtrières entre le Front de Libération Nationale et le Mouvement National Algérien) et guerre franco-française (lutte entre partisans et adversaires de « l'Algérie française », qui se déroule largement en métropole et mène le pays au bord de la guerre civile). Slama distingue ainsi jusqu'à six guerres à l'intérieur de la guerre d'Algérie[18]. Stora (2001), quant à lui, rappelle que le bilan de ce « conflit si âpre » a été très lourd des deux côtés de la Méditerranée :

> En Algérie, le conflit a causé des centaines de milliers de morts, occasionné le déplacement de millions de paysans, déstructuré l'économie. En outre, il a amené au pouvoir le FLN (Front de libération nationale) qui s'est présenté comme le seul héritier du nationalisme algérien. Bénéficiant d'une extraordinaire popularité dans les masses algériennes en 1962, il s'est ensuite installé comme parti unique et a nié pendant presque trente ans tout pluralisme politique et culturel.
>
> En France, si les victimes furent beaucoup moins nombreuses, le traumatisme n'en a pas été moins puissant. Faut-il rappeler que près de 2 000 000 soldats ont traversé la Méditerranée entre 1955 et 1962, soit la plupart des jeunes nés entre 1932 et 1943 qui étaient susceptibles d'être appelés ? Toute une génération s'est donc trouvée embarquée pour une guerre dont elle ne comprenait pas les enjeux. Politiquement, le conflit a entraîné la chute de six présidents du Conseil, et l'effondrement d'une République. [19]

La guerre d'Algérie a duré plus de sept ans[20] et a donc été une guerre de décolonisation violente, dont les douleurs n'ont toujours pas guéri des deux

côtés de la Méditerranée. Après leur séparation, il va sans dire que la France et l'Algérie ont géré le passé de la guerre d'une façon différente. Pour la France, la fin de la guerre [21] en 1962 signifiait la fin de l'empire colonial. Pour l'Algérie, la fin de la guerre a inauguré le début de l'indépendance, après 132 ans de colonisation, période durant laquelle les trois départements de l'Algérie et les territoires militaires faisaient partie intégrante du territoire français[22]. Ceci à la différence du Maroc et de la Tunisie, qui étaient des protectorats, et qui ont conquis leur indépendance plus pacifiquement en 1956. Dans la vision coloniale de l'époque, la Méditerranée divisait la France, comme la Seine divisait Paris. Dans cette même logique, on parlait « d'événements » au lieu de guerre. Et pour cause, note Henri Rousso «(…) si la France avait admis, le 1er novembre 1954, qu'une « guerre » venait d'être déclenchée, ladite guerre se serait arrêtée *sine die* puisque cela aurait signifié la reconnaissance en face d'une nation indépendante, ce qui était précisément l'enjeu du conflit. »[23] C'est pour cette raison que l'historien estime anachronique la requalification par un vote parlementaire de 1999 de l'appellation « événements d'Algérie » en « guerre d'Algérie ». Cependant cette requalification entérine légalement, toujours selon Rousso, « un usage sémantique en vigueur depuis quarante ans ».

Comme sujet d'histoire, l'étude de la guerre d'Algérie est un épisode de la décolonisation et, depuis les années 1980, les recherches en France s'enracinent dans l'âge colonial qui l'a précédée[24]. Pour connaître l'interprétation historique donnée de la guerre en Algérie, j'ai consulté des historiens français et algériens, comme Harbi, Soufi, Stora[25] et Branche.

En Algérie, c'est seulement depuis 1988, à la suite des émeutes d'octobre, dirigées contre le parti unique, que les recherches sur la guerre d'indépendance se sont développées. Auparavant régnaient une seule mémoire, dictée par le pouvoir politique, et une seule histoire officielle, stéréotypée. L'année 1988 constitue à cet égard un moment de rupture avec la vision nationaliste qui enfermait la mémoire collective. A ce sujet, Stora écrit : « Finis les histoires

héroïques, les légendes et les stéréotypes et plutôt la volonté de savoir ce qui s'était réellement joué dans cette guerre d'indépendance de sept ans entre l'Algérie et la France. De savoir pourquoi un parti unique s'est installé. »[26]

Les historiens algériens qui travaillent sur le sujet de la guerre d'indépendance (comme Abdelkrim Badjadja, Mohand Hamoumou, Abdelmajid Merdaci et Khoula Taleb Ibrahimi) collaborent pour la plupart avec des historiens basés en France. *La guerre d'Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie* (2004), ouvrage auquel ont collaboré vingt-cinq historiens de différentes nationalités, est un bel exemple de cette collaboration franco-algérienne. *La guerre d'Algérie au miroir des décolonisations françaises* en constitue un autre[27]. Les organisateurs du colloque « Regards croisés sur la guerre d'Algérie » qui eut lieu en novembre 2003 à l'université Blaise Pascal de Clermont Ferrand, avaient invité des historiens français et algériens (entre autre O. Siari Tengour et Abdelmadjid Merdaci) qui ont échangé leurs points de vue [28]. Il va sans dire que, dans les deux pays, les chercheurs ne se focalisent pas sur les mêmes thèmes. Quand ils étudient les mêmes faits, les historiens algériens mettent d'autres accents ou privilégient un autre point de vue que les historiens français[29]. D'une façon générale, on peut dire que les historiens algériens ont commencé seulement récemment a déminer le terrain plein d'embûches que constitue la guerre, surtout en ce qui concerne les rivalités à l'intérieur du FLN, ou les conflits meurtriers entre FLN et MNA.

L'historienne Raphaëlle Branche rappelle que la guerre d'Algérie n'a pas commencé à la même date pour tous et qu'elle n'a pas non plus fini au même moment. Après les Accords d'Evian (le 7 mars 1962), la guerre continue sous l'action de certains groupes :

> La multiplicité des vécus de la guerre et *a fortiori*, les divergences sur ce qui pourrait en constituer la fin (le cessez-le-feu, l'indépendance de l'Algérie, l'installation des

> Français d'Algérie en métropole, les amnisties) ont été à l'origine de mémoires plurielles, constitutives de la société dans laquelle les historiens évoluent. [30]

Quand on étudie la guerre d'Algérie, on est donc confronté à l'historiographie et à la mémoire de deux nations avec une multiplicité de points de vue et de divergences, parce que cette guerre a une multitude « d'héritiers » différents aussi bien en Algérie qu'en France. La guerre a engendré des visions fracturées une Histoire non unifiée : il s'agit toujours de « mémoires tronquées, partielles et partiales »[31]. Aujourd'hui, en France, il circule tant de mémoires et de points de vue différents, que l'historien Nicolas Bancel utilise la métaphore de « maelstrom colonial ». Les différents acteurs sont les associations diverses représentant les rapatriés, les harkis et les anciens colonisés[32]. Tous ces groupes sont porteurs de mémoires différentes. La guerre d'Algérie résiste à une histoire commune. Devant cet envahissement du domaine public français par tant de mémoires différentes et même conflictuelles, Pierre Nora a pu dire que la France était « malade de sa mémoire ». Le problème est qu'il existe selon lui une « incompatibilité conflictuelle des mémoires » (Nora, 2005). Il décèle les symptômes d'une « hypermnésie », d'une exaltation de la mémoire[33]. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas seulement lié à la guerre d'Algérie, mais constitue, selon lui, une tendance mondiale :

> Notre société est travaillée en effet par une sorte de dilatation exubérante des institutions de mémoire comme les musées. Ce souci de mémoire vient du fait que s'opère, sur le monde entier, ce qu'on peut appeler une accélération de l'histoire qui implique une panique de la perte fatale. Les choses vont de plus en plus vite, on en a beaucoup plus connaissance et on les vit ensemble. L'accélération de l'histoire est telle que, de manière assez naturelle, elle génère une inquiétude, celle de devenir les orphelins du passé, de perdre tout très vite, d'où le sentiment de vivre le présent comme obsédé d'une dimension historique infuse. Nous sommes travaillés par ce double flux d'une tentation et d'une obligation, un flux impératif, pour ne pas dire une tyrannie, de la conservation mémorielle, et de la fascination de l'oubli, de la nécessité

> pour toute société de laisser tomber beaucoup de choses pour affronter le futur. C'est peut-être d'ailleurs parce qu'elle sent qu'elle n'en a pas qu'elle s'inquiète tellement à la fois de son passé et de ce qu'elle va en faire. Puisque au fond, c'est en fonction de l'idée qu'une société se fait de son avenir qu'elle construit son passé et sa mémoire et qu'elle décide ce dont il faut se souvenir. Je pense que c'est cette angoisse qui fait qu'on ne sait plus ce qu'il faut conserver et qu'on est tenté soit de tout conserver, sans savoir ce qu'on va en faire, soit de tout détruire pour s'en débarrasser[34].

L'acte de mémoire peut donc devenir impératif et même tyrannique. Selon Nora les conflits mémoriels sont devenus des guerres de religion, des guerres saintes. Nous vivons le règne de la mémoire, qui est une chose sacrée. Toujours selon l'historien, cette mémoire veut s'imposer par tous les moyens. En outre, l'idée s'est répandue que la mémoire détient sur l'histoire un privilège, qu'elle tire de la morale une forme de vérité supérieure à celle que l'histoire n'atteindra jamais. De nos jours, la mémoire est devenue la dimension principale du travail de l'historien, au détriment des autres approches classiques.

Todorov (2000) partage le point de vue de Nora sur « le culte de la mémoire ». Pour lui aussi, la mémoire est devenue un concept quasi religieux et le témoin est une manière de prêtre.

« La gangrène et l'oubli »

Dès que l'on se penche sur la mémoire de la guerre d'Algérie, on se heurte à un paradoxe : les uns parlent d'« hypermnésie », d'hypertrophie de la mémoire ou des mémoires, tandis que d'autres tiennent un discours sur « l'amnésie ». La maladie de la mémoire, évoquée par Nora, contraste avec le discours de certains universitaires anglophones qui évoquent encore souvent « le lieu commun d'un silence de la société française sur cet épisode récent de son histoire » (Branche, 2005, 7). Le tabou serait entretenu par des autorités complices. Cette idée de l'oubli circule dans des articles plus ou moins récents, qui tendent généralement à montrer que les historiens français n'auraient pas fait leur travail et que la

guerre d'Algérie devrait être reconfigurée dans la mémoire collective française. Ce point de vue est par exemple illustré par la citation suivante :

> *If the post-Mitterrandian polity is ultimately to accept this uncomfortable truth,* (i.e. que le racisme contemporain prend racine dans l'ère de la décolonisation, DS) *then much that occurred in France and Algeria in the period 1954-1962 will need to be revisited and reconfigured in the collective French consciousness. France's determinedly troublesome storytellers* (Didier Daeninckx par exemple, DS) *may then be in a position, finally, to hand their memorial burden back to the nation's politicians and historians.* [35]

L'auteur de l'article, Philip Dine, n'est pas un historien, mais un chercheur en littérature et en cinéma qui travaille en Grande-Bretagne et a publié un panorama des œuvres de fiction françaises et des films évoquant la guerre[36]. Il a étudié des romans et des films édités ou portés à l'écran entre 1954 et 1992. Dans l'article cité, Dine dénonce la rhétorique et l'idéologie coloniales employées pour justifier la guerre, la violence d'Etat exercée par les Français pendant les hostilités (la torture et la censure de toute publication référant à ces pratiques), et le déplacement de la population non européenne dans des camps (appelés « centres de regroupement » mais qualifiés par certains de « camps de concentration »). Il critique aussi le fait qu'aucun historien français ne se soit intéressé au destin des appelés :

> *As for the millions of young Frenchmen who had fought, suffered, been physically or mentally wounded, and even, in some 24,000 cases, died for "French Algeria", their story was emphatically not destined to be told either by the state or by main stream historians.* (p.76).

La critique de Dine se concentre surtout sur la façon dont la France a géré son passé colonial. Après la guerre on a continué de « geler » l'histoire, comme avant :

> *However, as has previously been noted, the turning of the page in Algeria was not to be followed by a national engagement with the historical fall-out from the conflict. On the contrary, the pattern of seeking to freeze history continued, as France's colonial past was relegated, at a stroke, to the realms of prehistory.* (p. 75).

L'auteur ne cite aucune source pour étayer ce constat. Il dénonce l'absence d'un « engagement national », d'une « histoire consensuelle », ou d'une vision commune et partagée dans la mémoire collective, ce qui est effectivement impossible dans la mesure où la mémoire de la guerre concerne tant de groupes et d'individus différents, voire antagonistes.

Analysant la production de fiction par des écrivains français[37] jusqu'en 1992, Dine souligne que les auteurs qui ont osé écrire sur la guerre d'Algérie sont des « trouble-fêtes », des « *troublemakers* ». Ces auteurs ont compensé ce que les historiens français ont négligé de faire. Il estime remarquable que des « *troublemakers* » comme Guyotat, Perec, Bonjean et Vidal et Bignon aient privilégié des formes et des genres hybrides et marginaux pour leurs imaginaires de la guerre : la bande dessinée (*Une éducation algérienne* de Guy Vidal et Alain Bignon, 1982) et le roman policier, le « polar » à la française (*Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx, 1984). Dine lit les fictions de ces « trouble-fêtes » dans le contexte du silence de ceux qui gèlent l'histoire, soutenus par un Etat (gaulliste) qui voulait en son temps détourner l'attention du public du passé colonial et d'une guerre pour l'orienter vers la consommation et la construction de l'Europe.

> *For in the absence of a consensual history of the Algerian war, various parties to the conflict have looked to writing in order to preserve their troubled and troubling memories of personal and communal trauma; and this specifically in the face of a homogenising Gaullist myth of French identity rooted in consumerism and the project of European construction.* (p.76).

L'amnésie dont parle Dine a donc une origine politique, elle est orchestrée par les autorités contemporaines de la guerre et de l'immédiat après-guerre, et a pu être perpétuée par celles qui leur ont succédé. En même temps, l'auteur croit pouvoir constater le succès de cette politique dans une large part de la société française, y compris chez les historiens : c'est le sens même du mot « amnésie ». Ces deux idées sont également présentes chez un autre auteur anglophone, Jane Hiddelston. Contrairement à Dine, celle-ci reconnaît que la mémoire de la guerre d'Algérie « (…) *is a fractured story of an impossible consensus*. ».[38].

Hiddleston étudie elle aussi des œuvres de fiction, mais se concentre exclusivement sur la « '*second-generation' immigrant literature* ». Dans l'article cité, Jane Hiddleston étudie des textes de Leïla Sebbar et Mehdi Charef. Elle note que l'histoire de la guerre a été "*subjected to censorship and distorsion*" sans citer, elle non plus, de références à l'appui :

> *The "official" memory of the Algerian war was, and perhaps still is, full of holes. In the years immediately following the war, there was little effort to fill in the historical gaps. For a start, the French had suffered a lot of shame and were hardly tempted to dwell openly on their failure. Once the war had been lost, many people preferred not to talk about it, and the French soldiers who had fought in the war were given little recognition for their efforts. Few were awarded the status of "ancien combattant" (veteran). Another important point is that the study of the Algerian war remained excluded from school syllabuses, making a tardy and hesitant entry only in the 1980s. In this context, French society seemed reluctant to delve into and publicize the complexities of the past. Even within literature and cinema, accounts of the war have not been particularly prominent, and those that did make a brief impact failed to leave a lasting mark on mainstream French cultural memory. Knowledge of the "history" of the war is complicated by this series of silences and bouts of amnesia*. (62-63).

En même temps, tout comme Dine, Hiddleston donne des analyses remarquables des œuvres de fiction qu'elle étudie. Hiddleston souligne surtout l'hétérogénéité

des mémoires et le fait que les fictions constituent des traces, des séries de «*contingent fragments*» :

> *Together these texts announce a new sort of historical consciousness, which can be understood as a shift away from objective grand narratives to the plurality and particularity of various smaller narratives.* (p.61)

Hiddleston relève ici, en littérature, l'émergence de cette mémoire plurielle et fragmentée signalée ailleurs par Nora.

L'image, évoquée par Dine et Hiddleston, de Français se détournant, honteux, de la guerre d'Algérie et s'empressant de l'oublier, contraste fortement avec la soif de savoir décrite par Raphaëlle Branche :

> (…) la fin des années 1960 fut marquée par un immense appétit de savoir sur la guerre d'Algérie. Des événements interpellèrent les contemporains sur ce passé : ainsi de la guerre des Etats-Unis au Vietnam et des manifestations d'opposition des étudiants américains, des révoltes de mai 1968 et de la question de l'engagement politique face à un pouvoir à l'autoritarisme dépassé, ou encore de la censure de *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, interdit en France mais Lion d'or à Venise en 1966. Les nouvelles générations, celles qui avaient été juste un peu trop jeunes pour partir en Algérie, celles qui avaient eu 10 ans en mai 1958 et 20 en mai 1968, se précipitèrent sur les livres d'Yves Courrière, *La guerre d'Algérie*. Quatre volumes, un par an, pour satisfaire cette soif de savoir, ce besoin de comprendre ce qui s'était passé là-bas et ce qu'avaient vécu les proches. Un million d'exemplaires furent vendus et la soif non étanchée put trouver de nouvelles sources dans *Historia. Guerre d'Algérie*, dirigée aussi par Yves Courrière, regarder le livre de photographies du même (Courrière, 1972) ou encore le documentaire qu'il réalisa avec Philippe Monnier. Des films ayant directement comme sujet la guerre d'Algérie connurent un succès certain comme *Elise ou la vraie vie*, adaptée du roman de Claire Etcherelli, prix Femina en 1967, *Avoir vingt ans dans les Aurès*, prix de la critique internationale à Cannes en 1972 ou encore RAS en 1973. La guerre devint presque populaire tandis que, dans le mouvement de retour sur le passé sombre qui s'amorçait alors à propos de la période de Vichy

(Rousso, 1987), les Français commençaient à se demander ce qu'ils savaient sur la guerre d'Algérie. [39]

Raphaëlle Branche conteste donc avec vigueur l'idée de l'amnésie de toute une génération française mais, par l'un des exemples mêmes qu'elle donne (l'interdiction du film *La bataille d'Alger*), elle ne peut que confirmer la volonté d'occultation qui était celle du pouvoir politique de l'époque. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire d'associer à cette occultation des desseins machiavéliques : le gouvernement du Général de Gaulle était probablement soucieux avant tout de favoriser la réconciliation nationale d'une nation encore déchirée, et qui comptait près d'un million de rapatriés. Force est de constater toutefois qu'il recourait pour cela à la censure.

Au passage, on notera que les livres d'Yves Courrière, cités ici par Raphaëlle Branche, n'ont pas seulement été la source d'information de toute une génération française : ils ont également servi de base documentaire, par exemple, à Malika Mokeddem pour écrire son premier roman *Les hommes qui marchent* (1990 et 1997) – Mokeddem, l'un des auteurs placés au centre de la présente étude sur les fictions de la guerre d'Algérie dues à des écrivains algériens francophones[40]. Cet exemple amène d'ailleurs à relativiser la distinction entre mémoire française et mémoire algérienne de la guerre comme source d'inspiration des écrivains algériens francophones. Ceux-ci, et singulièrement ceux de la diaspora comme Mokeddem, sont évidemment tributaires des deux mémoires.

Dans un troisième article, publié en 2003 aux Etats-Unis, où le terme « amnésie » est récurrent, l'auteur, Michèle Bacholle-Boskovic, compare «le peuple français » à une « patiente ». Cette malade a « pour tâche de tisser des liens entre le passé oublié, occulté, tabou, et le présent où les immigrés et leurs enfants font partie intégrante de la population mais sont encore souvent victimes du racisme. »[41] La France est donc toujours malade (cf. Pierre Nora : « la France

est malade de sa mémoire »), mais cette fois-ci pour cause d'amnésie. Comme Philip Dine, Bacholle-Boskovic établit un lien entre la mémoire refoulée de la guerre et le racisme actuel en France vis-à-vis de Français issus de l'immigration. Bacholle-Boskovic focalise surtout sur les non-dits, ou « trous de mémoire » de la guerre : la torture, Sakiet-Sidi-Youssef, les centres de regroupement (qualifiés de « camps de concentration » par Michel Rocard dans un rapport rédigé en 1959[42]), la manifestation du 17 octobre 1961 et les harkis. Dans le même esprit, une autre spécialiste de littérature, Lila Ibrahim-Ouali note en 2001 que la guerre d'Algérie demeure « un sujet tabou » des deux côtés de la Méditerranée. Les historiens se heurtent selon elle à des silences et des douleurs, « symptômes d'un refoulement plus que de l'oubli ». Le travail de deuil n'est pas encore achevé, parce que, écrit-elle en reprenant une expression de Jean-Pierre Rioux, « quelque chose *de* la guerre, quelque chose *dans* la guerre, ne trouve pas langue, sens et représentation. » Elle conçoit la guerre d'Algérie comme « trouble de la mémoire collective ».[43]

A première vue, ce sont surtout les chercheurs en littérature qui évoquent le silence ou l'oubli de la guerre dans la mémoire collective, tandis que les historiens français et algériens distinguent plusieurs phases dans l'historiographie et la mémoire. Si les chercheurs en littérature tirent d'autres conclusions sur la mémoire de la guerre que les historiens, cela tient sans doute au fait que ces derniers s'efforcent de voir à distance la totalité complexe de la guerre, tandis que les premiers analysent les douleurs individuelles et intériorisées de personnages, en se concentrant sur les hétérogénéités, les déformations et les failles. Leur divergence pourrait donc n'être qu'une simple question de perspective, de discipline ou de méthode. Il convient cependant de nuancer cette première impression.

Ce qui frappe, en effet, c'est que les trois chercheurs cités (Dine, Hiddleston et Bacholle-Boskovic), se réfèrent à un ouvrage de Benjamin Stora

sur *la mémoire* de la guerre d'Algérie où celui-ci dénonce mensonges et refoulements. Ce texte, *La gangrène et l'oubli*, a été rédigé entre 1990 et 1991 et réédité en 1998 avec une nouvelle préface de l'auteur[44]. Stora, qui a fait de la mémoire et de l'histoire de la guerre d'Algérie l'œuvre de sa vie (il a publié une vingtaine d'ouvrages sur le sujet) y avance sans ambiguïté qu'il y a bel et bien amnésie. Dans cet ouvrage, il envisage la mémoire de la France *et* de l'Algérie, tandis que les chercheurs cités n'évoquent pas l'Algérie. L'historien n'épargne pas les deux adversaires d'hier. En France, il n'y a eu aucune « hypothèse réconciliatrice », il y a absence de « reconstructions consensuelles » et il n'y a aucune « généalogie d'une culpabilité collective ». En France, écrit toujours Stora (en 1991), les guerres de Vendée sont plus contemporaines que la guerre d'Algérie, qui est une guerre cachée, occultée. « Et cette dénégation continue à ronger comme un cancer, comme une gangrène, les fondements même de la société française » (p.8). La période 1954-1962 a été marquée par des mensonges et celle de l'après guerre, jusqu'à nos jours, par « le refus obstiné de reconnaître la réalité de la torture et des exécutions sommaires » (p.9). La guerre n'a jamais été assumée, en tout cas elle ne l'a pas été dans certains faits de guerre, que l'on pourrait sans doute qualifier de « crimes de guerre » - ce qui en explique le refoulement ou la dénégation. Refoulement en France, mais aussi en Algérie où l'histoire officielle oublie toujours des pans entiers de la guerre, comme l'indique aussi la citation d'Abdelmajid Merdaci mise en exergue de ce Prologue. Non seulement la Révolution est restée sans visage, parce que les noms des principaux acteurs ont été effacés au profit d'un peuple anonyme, unanime derrière le FLN, mais de plus, la violence de la guerre civile entre FLN et MNA, ou le massacre en masse des harkis à l'été 1962, restent occultés.

Comment concilier ce constat du refoulement avec le discours positif et énergique de l'historienne Raphaëlle Branche, pour qui le thème de l'amnésie n'est qu'un « lieu commun »? S'agirait-il, non d'une bataille de mémoire, mais d'une bataille d'historiens, d'un *Historikerstreit* à la française ? Pour Branche,

qui envisage l'historiographie française de la guerre d'Algérie jusqu'à la fin du siècle, l'amnésie n'est qu'une idée reçue ou une mise en scène :

> Benjamin Stora a pu écrire que les Français aimaient se mettre en scène amnésiques de leur passé (c'est moi qui souligne, DS). Effectivement, même si, depuis une vingtaine d'années, sondages et enquêtes montraient à quel point cette guerre était connue et reconnue comme un événement majeur par les Français, cette idée reçue d'une guerre occultée subsista jusqu'à la fin du siècle[45].

Il se peut en effet que la guerre d'Algérie soit une obsession et que l'impression de la négation de la guerre d'Algérie doive être mise en rapport avec un besoin des Français d'une perpétuelle redécouverte de situations occultées. Comme si les découvertes étaient trop douloureuses pour pouvoir être assimilées. Dans un autre ouvrage, consacré cette fois aux images de la guerre d'Algérie et de la guerre au Viêt-nam, Stora écrit à cet égard :

> Lorsqu'il est convenu d'évoquer une mise en images de la guerre d'Algérie, en France, le thème qui revient de manière lancinante est celui de « la première fois ». Chaque année ou presque, la moindre sortie de film de fiction (on en compte au moins une quarantaine depuis l'indépendance algérienne de 1962) ou de documentaires (déjà plus d'une quinzaine) se présente comme « brisant le silence », ou comme « la remise en cause d'un interdit ». Cela dure jusqu'à ce que l'émission ou le film suivant, un ou deux ans après, fasse la même promesse. La mémoire est difficile comme disait le poète…Ce besoin de dire, toujours « la première fois », cette perpétuelle redécouverte de situations occultées, s'accompagne d'une *obsession* : la comparaison entre guerre d'Algérie et guerre du Viêt-nam. Nombre de commentaires, de récits, d'analyses évoquent deux situations pénibles, relatant ces expériences anciennes, propageant l'impression très vive que l'une est reconnue (le Viet-nâm) et que l'autre est niée (l'Algérie). (C'est moi, DS, qui souligne)[46].

Dans ces lignes, Stora semble nuancer son propre point de vue initial. Pour y voir un peu plus clair dans cette question de la réalité ou non de l'amnésie ou du

refoulement, il peut être utile d'étudier un cas particulier, on pourrait presque dire un « cas d'école » : l'occultation et la réapparition dans diverses formes de mémoire et dans l'historiographie d'une des pages les plus sombres des années de guerre (et de toute la Cinquième République), la manifestation du 17 octobre 1961 à Paris et sa répression.

Le difficile retour du refoulé : le 17 octobre 1961.

« Le mardi 17 octobre 1961, à l'appel du FLN, les Algériens de la région parisienne tentent de manifester contre le couvre-feu décrété douze jours plus tôt par le préfet de police, Maurice Papon. La répression sera atroce : plusieurs dizaines de morts cette nuit-là et les jours suivants… ». C'est en ces termes que Jean-Luc Einaudi présente son livre *La bataille de Paris*, consacré à cet événement[47]. Stora, quant à lui, parle de « répression sauvage » et évalue à 200 le nombre de manifestants tués, à des milliers celui des blessés[48].

Cette répression atroce d'une manifestation déterminée, mais pacifique organisée par la Fédération de France du FLN contre le couvre-feu imposé aux « musulmans français »[49] a été tout de suite dissimulée par l'Etat. La dissimulation commence avec le bilan mensonger publié par le Ministère de l'Intérieur : 2 morts et 55 blessés. La version officielle est reprise le lendemain par la quasi-totalité des journaux parisiens. Peu de photos des actes de violence de la police ont été prises, à l'exception du reportage d'Elie Kagan, photographe d'actualité indépendant travaillant pour l'hebdomadaire de gauche *Témoignage Chrétien.* Kagan a jeté sa pellicule au moment où la police allait le fouiller ; il a passé le reste de la nuit au poste de police mais, libéré le lendemain matin, a pu récupérer une partie de son matériel et publier, le 19 octobre 1961, une photographie où l'on voyait des Algériens entassés dans un autobus de la RATP, les mains levées. Le témoignage complet et illustré de Kagan paraîtra dans *Témoignage Chrétien* du 27 octobre. Il existe d'autres photographies de cette soirée dans le fonds du quotidien *France-Soir* déposé à la Bibliothèque

Historique de la Ville de Paris (BHVP). Ces photos prises par des journalistes du quotidien, soit une quarantaine d'images d'une répression très violente dont certains épisodes se sont déroulés sous les fenêtres mêmes de la rédaction du journal, n'ont jamais vu le jour et continuent à rester occultées. Dans le livre qu'il a consacré aux photographies de la guerre d'Algérie, Benjamin Stora raconte qu'en 2001, quarante ans après les événements tragiques, la BHVP exerce encore une censure en refusant l'autorisation de reproduire les photos prises à l'époque par les journalistes de *France-Soir*.[50]

Le pouvoir a donc voulu imposer l'oubli sur l'événement et a poursuivi la répression en saisissant les témoignages et les documents. Ainsi a-t-il saisi la pellicule du film *Octobre à Paris* de Jacques Panijel, projeté le 9 octobre 1962. Un compte-rendu journalistique, *Ratonnades à Paris*, dû à la journaliste Paulette Péju et composé de témoignages, sera également saisi[51]. Jusqu'aux années 90 incluses, les faits ont été officiellement niés.

Si l'événement a été banni de la mémoire collective, c'est non seulement du fait de la censure d'Etat, mais aussi de l'épisode dit du « métro Charonne » (le 8 février 1962), qui a pris rapidement le devant de la scène. Ce jour-là, une manifestation organisée par le parti communiste contre l'offensive terroriste de l'OAS est de nouveau violemment réprimée par la police de Papon : à la suite d'une charge policière, 9 personnes meurent piétinées dans l'escalier d'entrée de la station de métro « Charonne », le long du boulevard Voltaire, emprunté par le cortège de la manifestation. Cette fois-ci, les victimes sont des Français de la métropole, et non des « Français musulmans » : dans l'état de l'opinion à l'époque, le drame est ressenti beaucoup plus cruellement. L'indignation est immense, les obsèques seront suivies par des centaines de milliers de personnes. En outre, ces victimes sont des militants ou des sympathisants communistes et le parti, brandissant la mémoire des « assassinés de Charonne », va utiliser avec succès l'événement, présenté comme « la répression policière la plus meurtrière à Paris depuis les émeutes de février 1934 », dans sa lutte politique contre le

régime gaulliste[52]. Dans la mémoire collective, le « métro Charonne » a vite éclipsé l'autre drame lié à la répression policière, celui du 17 octobre 1961. Ce que confirme la date de la reconnaissance officielle : en mars 1982, un peu moins d'un an après la victoire de la gauche aux élections, une plaque commémorative est apposée à l'intérieur de la station de métro.

Au début de ces mêmes années 80, cependant, le 17 octobre ressurgit autour du vingtième anniversaire de l'événement, lorsque des journalistes comme Jean-Louis Péninou, de *Libération*, ou Jean-François Kahn dans *Les nouvelles littéraires*[53] dénoncent la répression policière comme un « massacre raciste ». Dès lors celle-ci sera fréquemment analysée dans un contexte comparable à celui des crimes des nazis pendant l'Occupation. Le lien, voire la continuité entre Vichy et le 17 octobre se fait à l'époque autour d'une figure-clé, celle de Maurice Papon. L'ancien préfet de police, ancien secrétaire général de la Préfecture de la Gironde pendant l'Occupation, avait entamé une carrière parlementaire dans les années 70 et était même devenu ministre dans le gouvernement de Raymond Barre ; il faisait toujours partie de la classe politique au pouvoir. L'hebdomadaire satirique *Le Canard enchaîné* fut le premier à publier, en 1981, des documents attestant le rôle de Papon sous l'occupation. Et l'écrivain Didier Daeninckx fut le premier à donner forme littéraire à ce lien, en mettant en scène Papon (sans le nommer) dans son roman policier *Meurtres pour mémoires* (1983), porté à l'écran en 1984 par Laurent Heynemann.

A cause du caractère raciste de la répression, le 17 octobre commence à s'ancrer dès les années 80 dans la mémoire de l'immigration en France. Les associations antiracistes gomment le contexte de la guerre d'Algérie pour ne retenir que le caractère raciste de l'événement. Dans cette optique, le 17 octobre devient la mémoire d'une répression d'immigrés en France, manifestant pour la défense de leur droit à la dignité[54]. C'est d'ailleurs l'image de l'événement qui a été officiellement conservée en Algérie : dès 1968, le 17 octobre a été proclamé « journée nationale de l'émigration » ; depuis lors, les médias algériens

commémorent régulièrement l'événement. « Mais, écrit Jean-Luc Einaudi, ces commémorations répétitives se font sans la volonté ni la possibilité d'écrire l'histoire. On ne recueille pas les témoignages, on se contente de répéter, parfois avec outrance, des versions plus ou moins exactes. Il n'y a pas (…) un seul livre de recherche publié en Algérie, consacré à ces événements, pourtant glorifiés. »[55]

En France, grâce notamment aux travaux déjà cités de Jean-Luc Einaudi et de Benjamin Stora, le 17 octobre a peu à peu réintégré l'Histoire de la guerre d'Algérie à partir des années 90. En octobre 1997 s'ouvrait à Bordeaux le procès de Maurice Papon, jugé pour « crimes contre l'humanité » commis pendant la Seconde Guerre mondiale. Le témoignage de Jean-Luc Einaudi, portant sur les événements d'octobre 1961, devait ancrer définitivement dans l'esprit du public français la continuité de « crimes d'Etat » commis par le régime de Vichy sous l'Occupation et par la Cinquième République pendant la guerre d'Algérie[56]. Il a cependant fallu attendre le quarantième anniversaire du massacre pour que les autorités françaises, en la personne de Bertrand Delanoë, maire socialiste de Paris, reconnaissent les faits, sous la forme d'une plaque commémorative apposée sur le pont Saint-Michel, d'où plusieurs manifestants avaient été précipités dans la Seine. Cette commémoration officielle fut toutefois contestée par les membres de l'opposition de droite du conseil municipal parisien. Ainsi peut-on dire que si les historiens ont fait leur travail et continuent à le faire, l'Etat n'a toujours pas totalement reconnu sa responsabilité. C'est peut-être pour cela que le 17 octobre continue à hanter les esprits d'artistes et d'écrivains, comme « un membre fantôme ». Comme si ceux qui découvrent aujourd'hui ces massacres pour la première fois, étaient si profondément indignés qu'ils se sentaient obligés de s'exprimer.[57]

On pourrait même dire que le 17 octobre 1961 est devenu un sujet de prédilection depuis la fin des années 90. En 1998 Nancy Huston publie *L'empreinte de l'ange*, roman où le 17 octobre joue un rôle important, toujours

placé dans la continuité de la Seconde guerre mondiale. En 1999, Leila Sebbar choisit le 17 octobre comme thème d'une nouvelle, *La Seine était rouge*. Comme Huston, Sebbar établit un lien explicite entre les nazis et la violence d'Etat de la Ve République. En 2005, deux films sur « la bataille de Paris » voient le jour : Alain Tasma réalise le téléfilm *Nuit noire* et le cinéaste autrichien Michael Haneke donne sa version de la répression dans *Caché*.

L'histoire de la mémoire collective du 17 octobre 1961, montre que la mémoire est de nature mobile et qu'elle circule, non seulement grâce aux activités commémoratives de communautés sociales, grâce à des films de fiction ou des œuvres romanesques, grâce au travail patient de journalistes et d'historiens engagés, mais aussi à la faveur de luttes politiques et judiciaires. Après une période d'occultation orchestrée par l'Etat, elle peut revenir à la surface pendant une autre. En ce sens il y a bien eu amnésie, une amnésie officielle, mais on ne saurait parler d'amnésie massive de tout un peuple, comme le suggère Philip Dine. La mémoire d'un événement peut aussi être bousculée par celle d'un autre événement tragique (le « métro Charonne »), survenu peu après et qui lui ressemble. De nature flexible, elle peut aussi faire un lien avec d'autres mémoires, comme celle de Vichy. La mémoire est une activité qu'un individu ou une communauté peuvent éclairer sans cesse d'un jour nouveau.

Est-ce « la fin de l'amnésie » ?

Harbi et Stora écrivent en 2004 qu'il faut deux générations à la mémoire collective pour digérer un passé douloureux. Avec la publication de l'ouvrage collectif *La guerre d'Algérie. 1954-2004. La fin de l´amnésie,* ils veulent mettre un terme à « une amnésie qui a trop longtemps duré »[58], et l´enterrent en quelque sorte officiellement dans le titre même. Plus la guerre s'éloigne, plus elle apparaît dans sa totalité complexe. Selon Harbi et Stora, il s'est construit au fil des années sur la période de la guerre d'Algérie « un savoir immense mais cloisonné et éparpillé » (p.11). Leur ouvrage a pour objectif d'étudier les

différentes « mémoires blessées » de chacun des groupes concernés (pieds-noirs, harkis, immigrés algériens, soldats français, militants algériens nationalistes, partisans de l'Algérie française). Ils dressent une sorte « d'inventaire sur la production des savoirs les plus récents touchant à cette période ». Ce faisant, ils ont eu le courage de donner la parole à des historiens dont les analyses restent controversées, notamment en Algérie au sujet des harkis[59].

La mémoire de la guerre circule donc entre amnésie et production de savoir. Stora semble parfois hésiter entre les deux. L'oubli s'installe en effet à partir de 1962, écrit-il en 2001, mais ce qui est curieux c'est qu'en même temps, entre les années soixante et le début des années quatre-vingt, plus de mille ouvrages ont été publiés sur ce conflit (sans parler des films de fiction et de documentaires sur la guerre d'Algérie). Il s'agit donc plutôt, selon lui, d'une « sensation d'oubli », qui a longtemps dominé, d'une « mise en scène de l'amnésie »[60]. Comme si l'Algérie était une découverte perpétuelle. En 2004 Harbi et lui n'évoquent plus « la sensation de l'oubli », mais écrivent que « la translation » entre mémoire et histoire (les ouvrages à distance, de synthèse) a été lente :

> Pendant les premières années de l'après-guerre, les voix d'hommes et de femmes ont été pourtant nombreuses, qui disaient la tragédie et la cruauté de cette guerre. Officiers supérieurs, pieds-noirs ou militants algériens, hommes politiques de tous bords ont occupé le terrain de l'édition à coups d'autobiographies et de mémoires, de pamphlets, de réhabilitations, d'images d'Epinal et de photographies en gros plan. Les acteurs, dans la longue période d'un travail de deuil de la guerre en train de s'accomplir, n'échappaient pas au contexte politico-idéologique du moment (c'est moi qui souligne, DS). Aux témoignages se substitueront progressivement les ouvrages « à distance » de synthèse. Mais cette translation est lente et, visiblement, les jeunes nés après la guerre ne se sont guère sentis concernés par la masse des plaidoyers, mémoires, autobiographies et témoignages de toutes sortes parus entre 1962 et 1982. A partir des années 1980-1990, les centres d'intérêt se déplacent, et apparaissent de nouvelles générations de chercheurs avec l'ouverture d'archives étatiques et personnelles. On

> cherche à distinguer, à comprendre les processus répressifs mis en place par l'Etat colonial ; on essaie d'évaluer les fluctuations de l'opinion et les mosaïques de motivations qui présidèrent à l'adhésion à l'Algérie française ou à son rejet ; on commence à se préoccuper d'une histoire sociale et culturelle de la guerre. » (p.10-11).

Henry Rousso se réfère lui aussi à la « sensation de l'oubli » en évoquant les recherches des souvenirs individuels et collectifs de la guerre d'Algérie. Le premier terme qu'on choisit, selon lui comme selon Pierre Nora, pour qualifier la mémoire de la guerre d'Algérie est l'oubli, mais « à y regarder de près, l'important dans cette remarque n'est pas tant l'oubli que le « faire semblant », c'est-à-dire la fiction de l'oubli, voire sa «mise en scène » comme l'écrit Benjamin Stora. » (Rousso 2002, 28).

Les historiens que j'ai consultés (Droz et Lever, 1982 ; Harbi et Stora, 2004 et Branche, 2005) donnent des « orientations bibliographiques » vertigineuses. Il y a près de trois mille ouvrages publiés sur la guerre d'Algérie. Le travail d'interprétation de la guerre est toujours en cours. Le sujet reste d'actualité : depuis la fin des années 1990 presse et médias audiovisuels lui consacrent régulièrement des rubriques. En outre des ouvrages historiques sur la guerre d'Algérie continuent à voir le jour, qu'il s'agisse d'ouvrages généraux sur l'ensemble de la guerre (Rey-Goldzeiguer, 2001 ; Pervillé, 2002 ; Harbi et Stora, 2004, Branche, 2005) ou d'études sur des aspects particuliers comme le 8 février 1962 (Dewerpe, 2006), les harkis (Charbit, 2006), les officiers qui ont dit non à la torture (Jauffret, 2005), l'histoire intérieure du FLN (Meynier, 2002), les magistrats dans la guerre d'Algérie (Thénault, 2001), ou les massacres d'Oran, le 5 juillet 1962 (Monneret, 2005).

Depuis 2000, nombres de mémoires et de témoignages ont été publiés (Aussaresses, 2001 ; Alleg, 2005 ; Besnaci-Lancou, 2003 ; Garne, 2005 ; Ighilahriz, 2001 ; Kerchouche, 2003 ; Ould Aoudia, 2006). Nombre de journalistes ont apporté leur voix aux débats et aux controverses sur la guerre

d'Algérie (Beaugé, 2005 ; Benamou, 2003 ; Duquesne, 2001). Parallèlement, le public a eu de plus en plus souvent l'occasion de voir la guerre d'Algérie à travers le prisme de metteurs en scène qui donnent leur point de vue sur la guerre, ou sur l'histoire coloniale, comme *Caché* (2005) du cinéaste autrichien Haneke, les téléfilms *Harkis* (2006) et *Nuit noire, 17 octobre 1961* (2005) d'Alain Tasma. Le premier téléfilm est basé sur un scénario de Dalila Kerchouche. Ou tout récemment encore *Indigènes* (2006), de Rachid Bouchareb, film ouvertement destiné à raviver une mémoire, et aussitôt reconnu comme tel par le pouvoir politique. Les différents groupes porteurs de mémoire à l'origine des résurgences de la guerre d'Algérie dans l'opinion publique française se montrent très souvent accusateurs. Tous diffusent leur propre interprétation des événements.[61] Le moins qu'on puisse dire, c'est que les voix qui s'élèvent pour parler ou écrire sur la guerre d'Algérie sont polyphoniques, voire cacophoniques.

En parlant « d'oubli », « d'amnésie » ou de « refoulement », les auteurs cités établissent une comparaison plus ou moins explicite entre la conscience collective du peuple français et le fonctionnement psychique d'un individu selon les catégories de la psychanalyse. L'application automatique d'un tel schéma appellerait sans doute beaucoup de commentaires, mais sur un point l'analogie paraît justifiée : dans la cure psychanalytique, les souvenirs les plus pénibles, les plus traumatisants, sont ceux qui affleurent en dernier dans l'anamnèse. De même, dans l'évolution de la mémoire française de la guerre d'Algérie, ce sont les sujets les plus douloureux, les plus culpabilisants (la torture, les camps de regroupement, la manifestation du 17 octobre 1961, les harkis), qui ont occupé le devant de la scène depuis le milieu des années 90 et jusqu'à maintenant. En ce sens, pour poursuivre l'analogie psychanalytique, on pourrait dire (avec une pointe d'optimisme) que la cure est en passe de réussir. Car ces sujets n'étaient ni ignorés, ni oubliés, mais bien refoulés. Au fil de quarante ans d'analyse (où le patient, comme dans toute cure, a observé de longs silences et s'est abusé lui-

même en se lançant souvent sur de fausses pistes), les mécanismes de défense mis en batterie par le sur-moi gouvernemental ont fini par céder les uns après les autres. Ils ne font plus peur et leurs tentatives de dénégation, comme celles du général Bigeard ou du général Schmitt[62] sur le chapitre de la torture, ne rencontrent que le sarcasme. Et comme dans la cure psychanalytique, le patient français feint de « découvrir » ce qu'il savait déjà, mais qu'il n'osait pas se dire.

La mémoire de Vichy et celle de la guerre d'Algérie

En 2001, un éditorial du *Monde* intitulé « Après Vichy, l'Algérie » et rédigé à la suite de la publication du témoignage du général Aussaresses sur la torture, évoque trois « placards à mémoire » où « dorment des fantômes qui, un jour ou l'autre, font retour, nous bousculent et nous dérangent »[63]. Dans le premier cas, il s'agit des poilus rebelles de 1914-1918, qui ont dû attendre jusqu'à la fin des années 90 pour que, par la voix de Lionel Jospin, la France reconnaisse ses torts envers eux. Dans le deuxième il s'agit de la reconnaissance de la part de responsabilité de la France dans le sort fait aux juifs sous l'Occupation. Elle a eu lieu cinquante ans après les faits, à l'initiative de Jacques Chirac. Selon l'éditorial de 2001, il était temps d'ouvrir le troisième placard : celui dans lequel dorment les crimes commis au nom de la France durant la guerre d'Algérie. « Un gouvernement de la République, muni des pouvoirs spéciaux, a ordonné, planifié et couvert dans des départements français où il affrontait un mouvement nationaliste, des actes contraires à toutes les lois humaines, y compris celles de la guerre. » Ce que les plus hautes autorités de l'Etat ont fait par rapport à Vichy, elles doivent le faire par rapport à la torture pendant la guerre : admettre la part de responsabilité de l'Etat français dans les crimes commis.

On a vu que le cas de certains acteurs des deux drames, comme Maurice Papon, permet de souligner la continuité de pratiques discriminatoires officielles instituées par l'Etat vis-à-vis des Juifs sous Vichy, ou vis-à-vis des Algériens. Raphaëlle Branche écrit toutefois à ce propos que les questions héritées de la

comparaison avec le régime de Vichy induisent de fausses perspectives. Non seulement, on peut interpréter la réalité des deux périodes d'une façon différente, mais il s'agit aussi de deux historiographies très différentes et, face à celles-ci, le rôle des pouvoirs publics ne saurait être le même :

> Pour le régime de Vichy, les gestes politiques [de commémoration, D.S.] avaient été précédés d'une historiographie abondante. Les travaux historiques étaient anciens et les interprétations fondamentales sur la nature du régime, et notamment sa politique antisémite, étaient établies depuis les années 1970 et admises par tous. La décision des autorités publiques consista à entériner une réalité avérée et bien informée par les historiens, à lui donner un sens politique dans le présent. L'historiographie de la guerre d'Algérie était, elle, moins ancienne ; de nombreux points sombres de cette histoire n'avaient été éclaircis que récemment et/ou restaient encore à creuser. Prendre une position, pour l'Etat, aurait abouti - dans certains cas - à sanctionner une seule recherche, souvent récente, plutôt que de nombreux travaux, voire à privilégier une interprétation mémorielle plutôt qu'une autre, sur des épisodes douloureux du passé. On conviendra que la situation était, et est encore, bien différente. De fait, la plus grande prudence a caractérisé les décisions étatiques concernant la guerre d'Algérie. (c'est moi, DS, qui souligne). [64]

Selon Henry Rousso, historien et auteur de *Vichy, un passé qui ne passe pas,* publié en 1994 (avec Eric Conan) et de *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire* (2001), la mémoire de la guerre d'Algérie présente cependant plusieurs traits communs avec celle de Vichy. Dans les deux cas, il y a le « devoir de mémoire », la repentance et le recours au droit et à la justice. Les souvenirs de la guerre d'Algérie dans l'espace public se caractérisent entre autre par le poids de la dialectique de la « guerre juste » et de la guerre « injuste » : « juste » côté algérien car combat contre l'oppression, « injuste » côté français, car conduite pour la conservation d'un territoire colonisé[65]. Rousso observe qu'il n'y a jamais eu de réconciliation complète entre les différentes parties en présence, « ni entre la France et l'Algérie, ni à l'intérieur de chacune des deux

nations entre parties et groupes adversaires. » En France il a été impossible de constituer une mémoire nationale « unifiée » ce qui est l'une des grandes différences avec la mémoire de Vichy. Toujours est-il que Rousso distingue des « cycles mémoriels comparables », qu'il définit ainsi :

1. Une phase de liquidation de la crise clôturée par des lois d'amnistie, 1951-1953 pour Vichy, 1962-1968 pour la guerre d'Algérie ;
2. Une phase (relativement brève, mais non délimitée expressément par l'historien) d'amnésie ou d'occultation ;
3. Une phase d'anamnèse ou retour de mémoire, marquée par une prise de conscience progressive (1970-1980 pour Vichy, à partir de 1980 pour l'Algérie) ;
4. La présence obsédante de Vichy et de la guerre d'Algérie dans le présent, qui semble relever d'une tendance à l'« hypermnésie », ou « excès de mémoire » (depuis 1992).

Quoique Rousso ne le dise pas, cette tendance à l'hypermnésie pourrait être mise en rapport avec ce que l'on a appelé « la seconde guerre d'Algérie », la guerre civile qui a commencé en 1992. Stora (2006) voit un lien entre le retour de l'Algérie en général dans les mémoires collectives françaises et « la terrible « seconde guerre d'Algérie » et son cortège d'exactions sanglantes. »[66]

Rousso voit donc des analogies entre Vichy et la guerre d'Algérie, deux épisodes marqués par de « profonds clivages internes », qui ont terni l'image de la « patrie des droits de l'homme » et ont constitué deux étapes décisives dans le déclin relatif de la puissance française. Dans les deux cas se manifeste une même manière de concevoir le passé, une même « culture de mémoire » caractéristique de la fin du XXe siècle. La différence notable est, toujours selon Rousso, que le débat public sur Vichy a porté pour l'essentiel sur l'entretien du souvenir et que presque personne n'y a défendu le point de vue des nazis ou des collaborateurs, tandis que, dans le cas de l'Algérie, les polémiques continuent d'opposer les multiples adversaires d'hier. L'historien explique la prégnance de

ces souvenirs par l'évolution de la situation en Algérie même (désignant implicitement la « deuxième guerre d'Algérie »), les effets de la guerre en Irak et du conflit israélo-palestinien. L'importance sociale des nouvelles générations de Français d'origine maghrébine a également une influence certaine sur le poids du passé de la guerre d'Algérie dans le présent.

Rousso distingue aussi quelques modalités spécifiques de notre temps, qui contribuent à « valoriser le souvenir » :

1. La condamnation irrévocable de toute forme d'oubli (le fameux « devoir de mémoire ») ;
2. L'impossibilité d'une représentation nationale de la guerre, l'absence d'une commémoration unique ;
3. La prise de parole publique et la multiplication des témoignages (appelés du contingent, combattants algériens, victimes de la torture, etc.) ;
4. Le fait que la victime a pris le devant de la scène, au détriment du héros : « L'affrontement entre anciens adversaires ne porte plus sur la question de savoir jusqu'à quel point les uns et les autres menaient une guerre aux fins « justes », mais sur leur capacité à se présenter comme des victimes » ;
5. L'exigence de reconnaissance et de réparation (indemnisations pour les combattants, commémoration officielle des victimes militaires et civiles, érection en 1996 d'un monument national aux morts d'Algérie, apposition en 2001 d'une plaque sur les quais de la Seine aux morts du 17 octobre 1961, début de reconnaissance officielle du sort des harkis) ;
6. Le recours systématique au droit et à la justice, qui rappelle directement la gestion du passé nazi, la « judiciarisation du passé ».

Par ce terme de « judiciarisation du passé », Rousso entend, par exemple, la requalification par un vote parlementaire de 1999 des « événements d'Algérie » en « guerre d'Algérie », ou la loi du 23 février 2005 sur les rapatriés, avec son article 4 contenant un alinéa polémique, et appelé à faire couler beaucoup d'encre, sur « le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en

Afrique du Nord ». Avec ces exemples, on pourrait même parler d'une tendance à l'« administration de la mémoire » par les pouvoirs publics, attitude que plusieurs historiens, au cours des débats houleux sur la colonisation ou l'esclavage qui ont marqué l'année 2006, ont condamnée comme une dérive.

Conclusion

De cet aperçu des questions soulevées par la notion de mémoire appliquée à la guerre d'Algérie et des aléas de l'historiographie au cours des quarante dernières années, on peut tirer la conclusion générale que, s'agissant de la France, la métaphore de l'oubli ou de l'amnésie a fait son temps. Dans le flux impressionnant des publications de tous ordres concernant cette guerre, on discerne cependant des zones d'ombre ou de refoulement, dont la liquidation n'est pas encore achevée. On a vu à propos du 17 octobre 1961 le rôle crucial d'affleurement à la conscience que peuvent jouer les œuvres littéraires. On peut considérer les textes littéraires comme des « entrepôts » de mémoire culturelle, comme des gestes de remémoration.[67] De plus, ils incorporent souvent des sources négligées par l'histoire officielle, des mémoires silencieuses, marginales ou tout simplement réprimées au nom de la raison d'Etat. Ils n'intègrent pas seulement de la mémoire, ils créent en même temps des imaginaires collectifs du passé. De cette façon, la fiction littéraire peut constituer une contribution importante à la construction historique. Or celle-ci ne fait que commencer en Algérie.

Il importe désormais de rechercher comment la fiction algérienne francophone traite les thèmes qui font l'objet de ce Prologue. Quelle serait la *mémoire littéraire* de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone? Comme l'a indiqué Nora, la mémoire est susceptible de latences et de réveil. Est-il aussi question, chez les auteurs algériens, de refoulements et d'un retour du refoulé et si oui, sur quels points et à quels moments ? Quels sont les tabous ? Comment la mémoire évolue-t-elle entre 1957 et 2003 ? Dans quelle mesure les

écrivains se réfèrent-ils à une mémoire ou une histoire française pour parler de la guerre ? Quelle mémoire collective algérienne revient dans les textes ? Les textes littéraires établissent-ils également une continuité entre les persécutions de la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie ? Evoquent-ils d'autres mémoires d'injustice coloniale et de guerres (coloniales) ? Quels lieux de mémoire, quels répertoires fixes peut-on déceler dans le « roman de la guerre » ?

---

[1] Cf. Bal, Mieke. "Introduction" in Bal, Mieke, Crewe Jonathan, Spitzer, Leo (eds.) *Acts of memory, cultural recall in the present* (Hannover and London: University Press of New England 1999), p. xiii.
[2] Basset, Karine. « Problématique de la mémoire : état des lieux ». *Dakirat*, 10 avril 2006. (En ligne http://lodel.imageson.org/dakirat/document136.html, consulté le 22 novembre 2006).
[3] Fathy, Saafa, *D'ailleurs Derrida*.
[4] Citation d'Edwy Plenel in *L'éditorial du Monde 2*, 29 octobre 2004.
[5] Préface de Harbi, Mohammed, Stora, Benjamin (eds.). *La guerre d' Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie* (Paris : Robert Laffont 2004).
[6] Le Monde 2, 18 février 2006, « Pierre Nora et le métier d'historien », propos recueillis par J. Buob et A. Frachon, p.24.
[7] Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective* (Paris : Presses universitaires de France, 1950).
[8] Cf. Jansen, Yolande, "The red shoes: Walter Benjamin's reading of memory in Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu*, in the light of the Dreyfus Affair", in *Journal of Romance Studies*, Volume 3 Number 1 (Spring 2003), 29-43 et Hiddleston, Jane, "Cultural memory and amnesia: the Algerian War and 'second-generation' immigrant literature in France' in in *Journal of Romance Studies*, Volume 3 Number 1 (Spring 2003) 59-71, où Hiddelston critique la notion de la communauté affective, ou les cadres sociaux élaborés par Halbwachs, par rapport aux écrivains « migrants » de la seconde génération, p. 61.
[9] Nora, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*, 3 tomes, (Paris : Gallimard 1997). Avec la collaboration d'une centaine d'historiens comme Maurice Agulhon, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Michel Vovelle, René Rémond et Jacques Revel.
[10] Lepeltier, Thomas. « La bibliothèque idéale des sciences humaines », in *Sciences humaines*, Hors-série 42, 2003.
[11] Je choisis le terme « la guerre d'Algérie », sauf quand les écrivains du corpus la désignent d'un autre terme. Dans ce cas je reprends la désignation de l'auteur.
[12] Un important ouvrage historique a été publié en 2004: Harbi, Mohammed, Stora, Benjamin (eds.), *La guerre d' Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie* (Paris : Robert Laffont 2004).
[13] Dayan Rosenman, Anny et Valensi, Lucette (eds.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* (Paris : Editions Bouchène 2004).
[14] Cf. "Photographier la guerre d'Algérie" en 2004 à Paris au Palais Sully. Gervereau, Laurent, Stora Benjamin (eds.) *Photographier la guerre d'Algérie* (Paris : Marval 2004).
[15] "Regards Croisés sur la guerre d'Algérie", colloque organisé par Catherine Milkovitch-Rioux et Lila Ibrahim-Ouali en 2003 à l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, ou récemment : « Shared History/Decolonising the image » colloque organisé par Sophie Berrebi et Julia Noordegraaf à Amsterdam en juin 2006 (Faculty of Humanities, Department of Mediastudies, UvA).
[16] Pour ne citer que les plus récents : *Nuit noire* d'Alain Tasma et *Caché* de Michael Haneke, tous deux sortis en 2005 et consacrés à la tragédie du 17 octobre 1961. En 2006 Alain Tasma réalise le téléfilm *Harkis*, basé sur un scénario de Dalila Kerchouche.
[17] Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* (Paris : La Découverte 1998 (1991)), p. 8.
[18] « (…) gouvernement de Paris contre algériens insurgés, pieds-noirs contre métropole, musulmans intégrés contre nationalistes, révolutionnaires du FLN contre démocrates et Messalistes, partisans de « l'Algérie française » et intellectuels de gauche contre de Gaulle, OAS contre armée loyaliste. » Slama, Alain-Gérard, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure* (Paris : Editions Gallimard 1996).
[19] Stora, Benjamin, *La guerre d'Algérie(1954-1962)* (Paris : Editions La Découverte 2001) p. 3.

[20] Il y a aussi des historiens qui écrivent qu'elle a duré huit ans, puisque la guerre a encore duré après les Accords d'Evian en Mars 1962, cf. note v.
[21] Il est révélateur que les historiens ne soient toujours pas d'accord sur la date de la fin de la guerre et que les interprétations des faits soient toujours en cours. Après les Accords d'Evian, le 18 mars 1962, les hostilités continuèrent du fait notamment de la terreur de l'OAS. Les repères chronologiques de Stora (2001) se terminent en 1962 par : « 9 septembre : L'Armée nationale populaire (ANP) commandée par le colonel Houari Boumediene fait son entrée à Alger », 112. Dans Harbi et Stora (2004), « la Chronologie de la guerre d'Algérie » a été augmentée de 3 dates. La date finale est cette fois : « 29 novembre : le Parti communiste algérien est interdit », 689. Ce qui me semble significatif aussi, c'est que la date des origines du drame, le 8 mai 1945, Libération pour la France, mais violentes répressions à Guelma et à Sétif en Algérie, prenne de plus en plus d'importance dans le travail d'historiens, pour retracer l'histoire du conflit, cf. Rey-Goldzeiguer, Annie, *Aux origines de la guerre d'Algérie 1940-1945 de Mers-el-Kébir aux massacres du Nord-Constantinois* (Paris : Editions La Découverte 2001). « (…) le noir printemps algérien de cette année-là annonce le I er novembre 1954 : en vérité, la guerre d'Algérie a commencé le 8 mai 1945. » p.13.
[22] En 1954, le territoire de 2 380 000 km2 doit l'essentiel de ses frontières à l'impérialisme français. « Il se compose de deux ensembles différents, par leur histoire et par leur géographie, juxtaposés plutôt que véritablement intégrés depuis 1901 : au nord, les trois départements d'Alger, d'Oran, et de Constantine, héritage de la régence turque et de ses trois beyliks (provinces) de 1830 ; au sud, les territoires militaires d'Aïn Sefra, de Ghardaïa, de Touggourt et des oasis, rattachés à l'Algérie du Nord par la conquête française. » Pervillé, Guy, *Atlas de la guerre d'Algérie. De la conquête à l'indépendance* (Paris : Editions Autrement 2003).
[23] Rousso, Henry, « La guerre d'Algérie, la mémoire et Vichy » in *L'Histoire* numéro 266 (Juin 2002) 29.
[24] Droz, Bernard et Lever Evelyne, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962* (Paris : Editions Du Seuil 1982).
[25] Mohammed Harbi avait d'importantes responsabilités au sein du FLN et a été emprisonné au moment du coup d'Etat de 1965. Il s'est évadé en 1973 et a élu domicile en France. Professeur à l'université Paris-VIII, il est l'un des grands spécialistes de l'Histoire de l'Algérie contemporaine. Benjamin Stora est français mais d'origine algérienne et juive. Ses origines se distinguent de ceux des « pieds noirs », colons européens qui se sont installés en Algérie depuis la colonisation et surtout à partir de 1870. Les juifs d'Algérie font partie d'une communauté spécifique, qui était déjà présente en Berbérie centrale au XIe siècle avant J-C. Dans un essai historique récent, Stora reconstitue les trois exils qui ont marqué le destin des juifs d'Algérie : *Les trois exils. Juifs d'Algérie* (Paris : Editions Stock 2006).
[26] Stora, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)* (Paris : Editions La Découverte 2001),p. 101
[27] *La guerre d'Algérie au miroir des décolonisations françaises. Actes du colloque en l'honneur de Charles-Robert Ageron, Sorbonne 2000* (Paris : SFHOM 2000). Avec la collaboration d'historiens algériens comme Fouad Soufi, Mohammed Harbi, Hassan Remaoun, Mahfoud Kaddache, Tayeb Chentouff, Zahir Ihaddaden,Daho Djerbal.
[28] « Regards croisés sur la guerre d'Algérie », 12-14 novembre 2003 à l'université Blase Pascal de Clermont Ferrand organisé par Catherine Milkovitch-Rioux et Lila Ibrahim-Ouali.
[29] Dans un article sur le 28 février 1962 et le 5 juillet 1962 à Oran, deux événements meurtriers de la fin de la guerre d'Algérie, Fouad Soufi conteste le point de vue de l'historien français Alain-Gérard Slama. Soufi, Fouad, « Oran, 28 février 1962, 5 juillet 1962, deux événements pour l'histoire, deux événements pour la mémoire » in *La guerre d'Algérie au miroir des décolonisations françaises. Actes du colloque en l'honneur de Charles-Robert Ageron* (Paris : SFHOM 2000) 635-676, 658.
[30] Branche, Raphaëlle, *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?* (Paris : Editions du Seuil 2005) 13.
[31] Stora, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)* (Paris : Editions La Découverte 2002) 100.
[32] Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal, Lemaire, Sandrine (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial* (Paris : Editions La Découverte 2005).
[33] Selon le Wikipedia « Le syndrome de Targowla est un des principaux cas d'hypermnésie pathologique : c'est une variété de névrose traumatique de guerre qui a pour effet une hypermnésie de type émotionnel, à propos de rappels à la mémoire d'un ou plusieurs souvenirs traumatisants – ce syndrome est notamment typique des anciens déportés des camps nazis. » http://fr.wikipedia.org.
[34] Cf. un entretien avec Pierre Nora sur le site de l'Institut national de l'audiovisuel, INA :http://www.ina.fr/produits/publications/nouveaux_da/6/annexes/nora.fr.html.
[35] Dine, Philip, "Memorial boundaries and Textual Transgressions," in *Beyond Boundaries. Textual representations of European Identity* (Amsterdam-Atlanta: GA 2000) pp. 71-82, p. 82.
[36] Dine, Philip, *Images of the Algerian war: French fiction and film 1954-1992* (Oxford: Clarendon Press 1994).
[37] Dine n'évoque aucun écrivain algérien francophone.
[38] Hiddleston, Jane, "Cultural memory and amnesia", in *Journal of Romance Studies* volume 3 number 1 (Spring 2003) 59-71, ici, p. 64.
[39] Branche, 2005, pp. 20-21.

[40] L'auteur m'a parlé de cette source historique pendant un entretien qu'elle m'a accordé sur la guerre dans *Les hommes qui* marchent, en août 2005 et qui se trouve en annexe de cette thèse. Courrière, Yves, *Les fils de la Toussaint* (Paris : Fayard 1968) ; *Le temps des léopards* (Paris : Fayard 1969) ;*L'heure des colonels* (Paris : fayard 1970) ; *Les feux du désespoir : la fin d'un empire* (Paris : Fayard 1971) ; *La guerre d'Algérie en images* (Paris : Fayard 1972).
[41] Bacholle-Boskovic, Michèle, "La guerre d'Algérie expliquée à nos enfants" in *The French Review*, Vol 76 No. 5 (April 2003) pp. 968-982, p. 969.
[42] Le rapport de Michel Rocard a été publié en 2003: *Rapport sur les camps de regroupements et autres textes sur la guerre d'Algérie* (Paris : Mille et une nuits, 2003). Edition critique établie sous la direction de V. Duclert et P. Encrevé, avec la collaboration de C. Andrieu, G. Morin et S. Thénault. Cf. ; aussi *Le monde diplomatique* , février 2004.
[43] Ibrahim-Ouali, Lila, « Préface » in *L'esprit créateur*. *La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation* Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001).
[44] Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* (Paris : La Découverte 1998 (1991) .
[45] Branche, o.c. 2005, p. 76.
[46] Stora, Benjamin. *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam* (Paris : 2004 (1997)), p. 25.
[47] Einaudi, Jean-Luc, *La bataille de Paris. 17 octobre 1961. 1961* (Paris : Editions du Seuil 1991 [1981])
[48] Stora, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962),* (Paris, La Découverte [2002, [1993], coll. « Repères »), p.64.
[49] Institué le 5 octobre, ce couvre-feu qui interdisait aux « Français musulmans » de sortir de chez eux après 20h30, était une réponse à une série d'attentats perpétrés en France par le FLN, souvent contre des policiers, au moment même où le gouvernement français négociait avec le « Gouvernement provisoire » algérien.
[50] Gervereau, Laurent, et Stora, Benjamin (dir.). *Photographier la guerre d'Algérie* (Paris : Marval 2004), p. 110.
[51] Einaudi, Jean-Luc. *La bataille de Paris*. *17 octobre 1961* (Paris : Editions du Seuil 1991 [1981]), pp.326-327. Branche (2005) évoque le film et le compte-rendu journalistique, mais n'écrit pas que les deux témoignages ont été saisis, p. 43.
[52] Dewerpe, Alain. *Charonne 8 février 1962. Anthropologie d'un massacre d'Etat* (Paris : Gallimard 2006).
[53] Cf. Branche, Raphaëlle. *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?* (Paris : Editions du Seuil 2005), pp. 43-44.
[54] Cf. Branche, Raphaëlle. *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?* (Paris : Editions du Seuil 2005), p. 45.
[55] Einaudi, Jean-Luc, "France-Algérie: le conflit des mémoires » in *Travail de mémoire 1914-1998*, Paris, Autrement no. 54, janvier 1999, p. 152.
[56] Cf. Einaudi, Jean-Luc, article cité dans *Travail de mémoire*, 1999.
[57] Dans un entretien avec *Télérama*, Haneke a raconté qu'il a voulu faire un film sur le 17 octobre, après avoir vu un documentaire sur Arte sur les massacres. Il était surpris d'apprendre que la répression avait été refoulée pendant 40 ans.
[58] Harbi, Mohammed, Stora Benjamin, *la guerre d'Algérie 1954-2004. La fin de l'amnésie* (Paris : Robert Laffont 2004).
[59] "Mais nous devons nous distancier du texte de Mohand Hamamou et Aderhamen Moumen sur les harkis, dont l'analyse se fonde sur la négation du fait national algérien", Harbi et Stora, 2004, p.12.
[60] Stora, 2002, p. 99.
[61] Pour une discussion sur la posture de victime incomprise, cf. Branche, 2005, chapitre 2 « Désirs de connaissance et de reconnaissance » et Nora, 2006, p. 22.
[62]Cf. Chapitre 5: "La torture et le témoignage non littéraire".
[63] *Le monde* jeudi 3 Mai 2001.
[64] Branche, Raphaëlle. *La guerre d'Algérie: Une histoire apaisée?* Paris Editions du Seuil 2005, pp. 97-98.
[65] Rousso, Henri, "La guerre d'Algérie, la mémoire et Vichy", in *L'Histoire* numéro 266 (juin 2002) pp. 28-30.
[66] Stora, Benjamin, *Les trois exils. Juifs d'Algérie* (Paris : Editions Stock 2006) p.15.
[67] Pieters, Jürgen, "Literature and the anamnesis of History" in *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Volume 6 of the Proceedings of the xvth congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory", Leiden 16-22 August 1997, Theo d'Haen General Editor (Amsterdam/Atlanta, GA 2000, pp. 45-56, p. 56.

Première partie : La guerre juste, la « mémoire officielle » et le désenchantement

Chapitre 1

Le pont doit sauter

En Afrique, nous avons eu 100 ans d'occupation, et vous comprenez bien qu'il est vital pour nous d'en parler, d'en analyser les suites et les effets. Nous avons eu autant de massacres que les Européens pendant cette dernière guerre et sous les régimes autoritaires staliniens.
Ahmadou Kourouma[1]

Le plus grand forfait du XVIIIe siècle me semble avoir été la traite des Noirs. Le colonialisme représente à mes yeux celui du XIXe siècle. Mais le crime du vingtième siècle sera la « clochardisation » d'une partie de l'espèce humaine.
Germaine Tillion, *L'Algérie en 1957*.

Quant à l'idée si répandue de l'infériorité de la main d'œuvre indigène, c'est sur elle que je voudrais terminer. Car elle trouve sa raison dans le mépris général où le colon tient le malheureux peuple de ce pays. Et ce mépris, à mes yeux, juge ceux qui le professent. J'affirme qu'il est faux de dire que le rendement d'un ouvrier kabyle est insuffisant. Car s'il l'était, les contremaîtres qui le talonnent se chargeraient de l'améliorer. Il est vrai par contre que l'on peut voir sur des chantiers vicinaux des ouvriers chancelants et incapables de lever une pioche. Mais c'est qu'ils n'ont pas mangé. Et l'on nous met en présence d'une logique abjecte qui veut qu'un homme soit sans force parce qu'il n'a pas de quoi manger et qu'on le paye moins parce qu'il est sans force.
Albert Camus, « Misère de la Kabylie ».

Introduction

Les romans de la guerre d'Algérie se situent dans un champ d'interactions multiples entre littérature et histoire, fiction et réalité, mise en scène personnelle et représentation collective.

Dans les chapitres qui suivent, la réalité de la guerre d'Algérie n'est pas considérée comme une donnée constante et invariable, et la représentation de la réalité en fiction est comprise comme une translation problématique. Ce qui caractérise la fiction c'est sa particularité, tandis que l'historien généralise : « (…) les figurations symboliques de la guerre supposent des translations qui

détournent le récit de l'événement au sens strict de l'accidentel, sur lesquelles repose sans doute la spécificité de la littérature au regard de l'Histoire. [2]» La fiction est unique, « *einmalig* ».

Dès avant le commencement des hostilités, des « événements », avant le premier novembre 1954 donc, les écrivains algériens francophones ont exprimé leur amertume devant les conditions dans lesquelles le peuple vivait sous la loi coloniale. Dans la trilogie « Algérie » de Mohammed Dib (*La grande maison* 1952, *L'incendie*, 1954 et *Le métier à tisser*, 1957), ou dans *Nedjma* de Kateb Yacine (1956), on perçoit des voix (nationalistes) qui se révoltent et qui dénoncent le colonialisme. La presse coloniale critique la trilogie de Dib pour la simple raison qu'elle évoque la misère des villes et des campagnes, les grèves des ouvriers agricoles et les revendications nationalistes naissantes.

Ce premier chapitre est consacré à des écrivains qui ont été des témoins et parfois des acteurs plus ou moins directs de la guerre et qui ont choisi la guerre comme thème principal. Djebar a 18 ans en 1954 ; Haddad en a 27 et Dib, 34. Djebar est la première femme africaine admise à l'Ecole normale supérieure de Sèvres. Elle est donc en France en 1954 et sera renvoyée de l'Ecole de Sèvres en 1956 pour avoir participé cette année-là à la grève des étudiants d'Algérie. Elle se réfugie en Tunisie. Depuis son indépendance, ce pays voisin accueillait des membres importants du FLN. L'armement nécessaire à la lutte de libération venait de la Tunisie et du Maroc. L'ALN (l'Armée de Libération Nationale, le bras armé du FLN) envoyait ses recrues s'entraîner et s'armer en Tunisie. Le Gouvernement Provisoire de la République Algérienne (GPRA), fondé en 1958, avait des sièges au Caire et à Tunis jusqu'en 1962. En 1961, Djebar ne se trouve plus en Tunisie ; elle est au Maroc où elle rédige *Les enfants du nouveau monde*.

Haddad est en France et rentre en Algérie quand la guerre éclate ; Dib sera expulsé de son pays natal par la police coloniale en raison de ses activités militantes. Les trois écrivains étaient ainsi personnellement impliqués dans la guerre, quoique parfois à distance.

Avec leurs textes, ces écrivains de la première heure ont tenté de comprendre ce qui se passait au moment même où la guerre se déroulait, au moment des « années de braise » pour reprendre une expression de Tahar Ouettar, dont le célèbre roman *L'As* joue un rôle dans l'intermède de ce chapitre. Ce qui constitue des « événements » pour le colonisateur, représente un incendie (titre d'un des romans de Dib) gigantesque pour les Algériens. Toutes les fictions étudiées évoquent la destruction du système colonial et la renaissance d'une Algérie nouvelle qui allait surgir des cendres. Les romanciers ne parlent pas « d'événements », mais d'une révolte inévitable et juste, qui promet un monde meilleur. Haddad utilise la métaphore d'un océan qui fait chanceler la barque (la France). Dans les fictions, les « rebelles » ou « hors-la loi » aux yeux du colonisateur, sont des Révolutionnaires courageux qui ont décidé de libérer leur pays.

Pour Mohammed Dib, la loi coloniale est insupportable et la guerre de libération est le seul moyen d'en finir avec le colonialisme. Cependant, la violence entre les maquisards et l'armée française signifie pour lui un désastre. La population entière était impliquée dans la guerre et les citadins vivaient un siège permanent. Comment Dib rend-il compte de l'impossibilité qu'il ressent de reproduire l'horreur en écriture ? Et Haddad et Djebar ? Ils ont choisi un cadre réaliste. Par quels mots, par quelles images tentent-ils de dire ce qui se passe ? Quels espoirs les trois écrivains expriment-ils par rapport à une Algérie nouvelle ? Comment voient-ils la nouvelle société, une fois le colonisateur parti ?

Un Algérien francisé dans la tourmente révolutionnaire

Malek Haddad (1927-1978) s'est engagé dans la lutte pour l'indépendance. Il a effectué plusieurs missions pour le FLN. En 1958, il quitte la France où il avait fait ses études et où il travaillait, pour participer à la lutte en Algérie.

Dans son roman *La dernière impression*, premier roman algérien prenant la guerre comme thème unique, le personnage principal, Saïd, présente plusieurs traits que l'on retrouvera ailleurs, notamment chez Bachir, le héros de *L'opium et le bâton* de Mammeri[3]. Saïd a fait des études d'ingénieur, parle français et a une fiancée française. Le roman nous fait partager le processus qui mène Saïd à une prise de conscience, et à choisir le camp des révolutionnaires contre la France, dont il est un produit exemplaire. C'est comme s'il se révoltait contre l'auteur de ses jours. C'est probablement pour cela que le général Massu a tout de suite fait saisir le livre[4]. Il décrit le texte comme appartenant à « des écrits considérés comme étant de nature à nuire au rétablissement de l'Ordre et à la Sauvegarde du territoire de l'Algérie. »[5]

Saïd s'engage, « monte » au maquis, et y meurt. Décès symbolique : visiblement, Haddad ne voyait pas d'avenir possible pour le personnage de l'Algérien assimilé. Dans la nouvelle Algérie, il n'y aurait de place que pour les vrais révolutionnaires, comme le frère de Saïd, qui n'a jamais douté de la cause sacrée. Sept ans plus tard, Mammeri réservera un traitement plus optimiste au personnage de Bachir.

Dans *La dernière impression*, on trouve une scène intimiste où Saïd et sa fiancée Lucia écoutent la radio. Contrairement à la guerre américaine du Viêt-Nam, la télévision a joué un rôle assez modeste pendant la guerre d'Algérie. Celle-ci fut surtout représentée en photographie[6]. La radio, par contre, et les journaux, étaient vitaux pour la diffusion des informations, dominées évidemment par la perspective et la propagande du colonisateur. Dans les bulletins d'information « les forces de l'ordre » prennent toujours l'avantage sur « les hors-la-loi » et déplorent moins de pertes. Dans la scène où Saïd écoute un de ces bulletins d'information exaltant les succès des forces de l'ordre, qui ont la situation en main, le jeune homme demande à son amie de couper la radio. Il est parfaitement conscient du caractère de propagande des nouvelles diffusées à la radio, et ne les supporte plus. Saïd essaie de ne pas écouter et superpose à la

voix de la radio ses propres pensées, qui se concentrent sur la pluie qui tombe sur Alger. Une scène très semblable se retrouvera en 1965 dans *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri : Bachir écoute la radio avec son amie française, Claude. Il tourne le bouton du poste et essaie fiévreusement en même temps de trouver un moyen de dire à Claude qu'il veut la quitter pour rejoindre le maquis. Comme Saïd, Bachir se lasse d'entendre le speaker répéter que des « terroristes » ont été abattus et que « les forces de l'ordre » n'ont qu'un blessé léger. Il sait que c'est un mensonge et en même temps, cette propagande montre que l'indépendance est encore loin.

Saïd est un personnage positif, mais trop faible pour vivre dans l'Algérie nouvelle. C'est pour cela qu'il meurt à la fin du roman. Au début du roman, le narrateur veut nous faire croire que Saïd a un avenir devant lui. Comparé aux personnages français, comme le docteur Legendre, Saïd possède un « potentiel de vie ». Ce médecin falot, qui fait penser à Charles Bovary, est le rival de Saïd, parce qu'il veut épouser Lucia, son amie française. Dans la description des rivaux, Haddad montre qu'ils incarnent le futur de leurs pays respectifs. Tout est encore possible pour la nouvelle Algérie, tandis que la vieille France n'a plus de rôle à jouer. Saïd marche dans le sens de l'histoire, tandis que le docteur Legendre (que Haddad compare à un mouton) est enseveli sous la sienne:

> Ce qu'il enviait chez Saïd ce n'était pas le fait que Lucia l'aimait, c'était inconsciemment cette jeunesse, cet avenir, ce potentiel de vie qu'il devinait chez cet homme dont il n'était l'aîné que de plusieurs siècles. Il sentait chez Saïd un conquérant. On a toujours cette impression devant les hommes qui marchent dans le sens de l'histoire. Or, lui, il était enseveli sous la sienne. Robert était calme et vieux comme les calmes et vieilles petites rues de sa charmante petite ville. (…) Il portait sur son dos et dans ses yeux deux mille ans de morale mise au point. [7]

En vertu d'une vision marxiste de l'Histoire qui est reprise à des moments cruciaux du roman, Haddad produit des stéréotypes qui vont resurgir dans les

romans publiés à la SNED dans les années 70. Il crée par exemple déjà la « valeur refuge » du fellah[8]. Quand Lucia annonce à un Saïd attristé qu'elle quitte l'Algérie pour prendre un poste d'enseignante à Clermont-Ferrand, le narrateur nous dit sans un clin d'œil ironique que l'Histoire est omnisciente et que c'est dans le bon sens de l'Histoire que Lucia (la France) quitte l'Algérie. En fait, l'Histoire a devancé Saïd :

> Ce regard [*celui de Saïd,* DS] était celui de tous ceux que l'Histoire a devancés, de tous ceux que l'Histoire a délogés de leurs habitudes. L'Histoire n'étonne pas que les imprévoyants et ne choque pas seulement ceux qui ont intérêt à contrarier ses démarches en quelque sorte fatales. L'historien honnête, qui est forcément un sage, dira pourquoi le fellah n'eut pas à se poser de ces problèmes. Car en fin de compte le fellah n'a rien à craindre de ces problèmes puisqu'il en est la solution. (p.145)

En présence de l'Histoire, de la Révolution, les sentiments de Saïd n'ont plus beaucoup d'importance, ce qui est l'essentiel c'est la liberté de tout un pays. Il faut des sacrifices pour en venir là. La Révolution est décrite par le biais de métaphores aquatiques, comme l'océan sur lequel la France n'est qu'une barque. Dans un restaurant où Lucia dîne avec le médecin et où des militaires français, ivres et bruyants, font du tapage, le narrateur omniscient commente la situation de la façon suivante : « Que faisaient là ces militaires ? Et que fait sur l'océan la barque qui chancelle ? Cet océan qui fait semblant de la supporter et puis qui prend le large quand il a signifié son refus des présences insolites… » Le mot « insolites » implique qu'aux yeux du narrateur, la France n'a pas sa place en Algérie, le colonisateur est une présence étrange et étrangère, dont l'Algérie va se libérer. Au moment où elle le décidera elle-même, elle sera comme un cataclysme naturel qui brise tout sur son chemin.

Pendant le temps narré, qui coïncide avec la prise de conscience de Saïd, l'Histoire frappe à la porte. Pour Saïd cela signifie des sacrifices énormes, qu'il

est prêt à payer. Ces sacrifices sont des symboles : la femme française et le pont qui « doit sauter ».

Examinons d'abord la relation avec Lucia/la France, qui va le quitter. C'est Lucia qui prend cette décision et l'annonce à Saïd. Celui-ci en est attristé. Il s'entend très bien avec Lucia et nulle part le narrateur ne présente d'aspects négatifs du caractère de la jeune femme. Au moment où elle part, nous lisons que « Lucia n'aimait pas le pays de Saïd ». Mais cela n'est montré nulle part au niveau de la narration. Le narrateur ne nous dit pas non plus si elle souffre de la guerre et quelle est sa position politique. Du fait de sa relation amoureuse avec Saïd, elle pourrait s'intéresser à la lutte et à une Algérie indépendante. Mais Haddad ne nous expose pas son point de vue. Elle est un symbole. Lucia est de la « petite Histoire » à côté de ce qui se déroule (la Révolution). Comme Monique chez Mimouni et Claude chez Mammeri, la Française est gentille, intelligente et gaie, mais elle est devenue encombrante. C'est seulement dans *Les enfants du nouveau monde* d'Assia Djebar, que la femme française, Suzanne, mariée à un Arabe militant, Omar, prend le parti de ceux qui se révoltent contre les Français. Omar n'a pas à se défaire de sa compagne pour lutter contre le colonisateur.

Après avoir annoncé son départ pour la France, Lucia quitte Saïd et dans la rue, elle a rendez-vous avec l'Histoire, qui la surprend avec ces balles perdues des « forces de l'ordre » ou des « hors la loi » qui s'affrontent dans les artères d'Alger. Quand elle va mourir à l'hôpital, le narrateur écrit « Tu vas mourir, petite histoire. »

Mais « la petite histoire » continue à occuper les pensées de Saïd. Il décide d'aller en France et de rendre visite aux parents de Lucia. Il veut aussi se recueillir sur sa tombe. Si Lucia est encore un personnage sympathique, ses parents sont des caricatures détestables, qui vont d'ailleurs perdre aussi leur fils à la guerre. C'est grâce à ces petits bourgeois inconscients et bêtes que Saïd, qui a toujours voulu « construire des ponts » avec les Français, se rend compte qu'il

doit choisir le côté de son frère et prendre le maquis. Sur le bateau qui le ramène en Algérie, il voit d'abord partout Lucia, mais avec la côte française qui disparaît, la France et Lucia vont disparaître elles aussi. D'abord il entend un air de flûte qui monte du fond de la cale. La flûte (instrument du berger, du fellah) raconte « une histoire d'Algérie » et lui rappelle son devoir envers son pays. Grâce à la flûte algérienne, il peut exorciser Lucia/la France qu'il avait intériorisée. Servir son pays est plus facile dès lors qu'il accepte la mort de Lucia :

> Servir. Servir non pas comme un garçon de café vous sert un pernod, mais servir, servir à quelque chose. Apporter dans le fleuve des petits affluents, enrichir le fleuve de vos idées, de votre sueur, et s'il le faut de votre sang, afin que, lorsqu'un jour il arrivera à la mer, il mérite l'océan, ce fleuve. Afin qu'il soit digne de l'immensité de tous les océans. » (p. 187)

L'image récurrente du fleuve, de rives (la France est comparée à une « autre rive »), de vagues et de l'océan, mène au motif du pont. La première phrase du roman est : « -Il doit sauter ». Et elle revient au cours de la narration comme un mantra. Ou bien c'est Saïd qui se le dit lui-même, ou bien le résistant Ali, ou bien le narrateur. Il n'y a pas d'autres solutions. Au plan réaliste du récit, le pont doit sauter pour que les chars et blindés des Français ne puissent plus le traverser. Au plan symbolique il s'agit bien sûr du lien entre les deux rives de la Méditerranée, la France et l'Algérie, le colonisateur et le colonisé.

La destruction du pont peut être lue comme une autodestruction. L'ingénieur Saïd doit faire sauter un pont qu'il a construit lui-même. L'image du pont à couper est chargée de symboles : d'abord elle signifie l'indépendance de l'Algérie, le lien entre le colonisateur et le colonisé doit donc être rompu. Ensuite l'image du pont qui saute, signifie pour l'ingénieur Saïd une automutilation : il doit détruire son œuvre pour le bien de son pays. D'ailleurs le narrateur dit que Saïd lit la nouvelle de la destruction du pont comme s'il

mourait lui-même. « C'est par les journaux que Saïd apprit que son pont avait sauté. Quelle idée de chercher dans la rubrique nécrologique l'avis de son propre décès… ». La destruction du pont annonce sa mort réelle à la fin du roman.

Le roman de Haddad est une prise de conscience, un voyage initiatique vers l'autre rive, l'Algérie. Ce n'est pas seulement la visite chez les parents de Lucia qui aide Saïd à faire le choix de prendre le maquis et de « couper les ponts ».

Un autre élément va l'aider à « couper les ponts » : la façon dont l'ennemi traite les anciens combattants « indigènes » de la première et de la deuxième guerre mondiale. Depuis que des militaires sont venus chercher le frère de Saïd, Bouzid, leur père, monsieur Belhasen, ne porte plus sa Légion d'honneur. Il a perdu un bras pendant la Grande guerre et doit rappeler aux soldats français qu'il a été fidèle à la France. Les soldats cherchent le frère de Saïd qui a pris le maquis :

> -Où est-il ? –Je l'ignore et je voudrais bien le savoir, fit le père. –Je vous conseille de ne pas plaisanter. Monsieur Belhasen, se dressant de toute sa petite taille et regardant le policier bien dans les yeux, très posément, en détachant ses mots, de cette même voix que Saïd lui connaissait bien pour avoir été son élève[9], eut pour toute réponse : - Messieurs, voilà plus de quarante ans que j'ai cessé de plaisanter : depuis que j'ai laissé ça à Verdun. Ça, c'était la manche vide de son pyjama. (p.155)

Ce retour à la première (ou ailleurs à la seconde) guerre mondiale dans le contexte de la guerre d'Algérie, constitue, on va le voir dans d'autres fictions, un lieu de mémoire pour plusieurs auteurs algériens francophones.

Pour montrer la différence entre un Algérien qui a choisi le bon côté, et celui qui se laisse toujours leurrer par les belles paroles mensongères des Français, Haddad a crée le personnage de Chérif. Le beau-frère de Saïd a nié « le tremblement de terre », « le volcan », que constitue 1954, le début de la

Révolution. En faisant cela, il poursuit son rêve et « conserve sa béatitude ». Le narrateur nous présente Chérif non seulement comme un homme très naïf, mais aussi comme un « traître », qui refuse la solidarité à « son peuple en guerre ». Lors d'une conversation entre Saïd et Chérif dans la buanderie de la maison paternelle, l'auteur crée des oppositions stéréotypés pour souligner les différents choix. Les deux hommes sont entourés de jouets et d'objets inutiles et rouillés (vieux cadre de vélo, roue de brouette) que la mère de Saïd a voulu garder, mais dont personne ne se sert plus. Dans ce décor, Chérif annonce son départ pour la France et se plaint que Leïla, la sœur de Saïd, ne veuille pas le rejoindre. Pour Saïd cela signifie qu'elle rejoint le bon côté et les autres, donc un collectif. Leïla est du côté de « l'aurore », du « printemps », tandis que Chérif (comparé à un rat qui quitte le navire) se condamne « à l'automne à perpétuité ». Mais Leïla est aussi du côté de l'enfance, elle n'a pas renié son passé, et les objets sont là pour le dire :

> Ce vieux cadre de bicyclette, cette roue de la brouette, ces araignées qui tissent le souvenir, cette jarre qui contint de l'huile, et ce bric-à-brac du cœur et de l'esprit, tous ces trésors pour les gosses et pour les hommes ne te parlent pas. Et que pouvait dire Saïd à son beau-frère, puisque Chérif ne comprenait pas la langue des abricotiers, des araignées et des vieux cadres de bicyclette ? (p .173-174).

Ces objets sont associés à une mémoire algérienne liée aux vestiges de l'enfance et à la vie de famille. Au début de la narration, pendant une conversation avec le docteur Legendre sur l'assassinat du jeune instituteur Guy Monnerot[10], tué dans les Aurès au début de la guerre, Saïd n'ose pas avouer qu'il est devenu antifrançais. Il y a des raisons qui le lui interdisent, comme « sa mémoire ». Le narrateur n'entre pas dans les détails, mais cette mémoire française se compose probablement de la langue, de la formation et de la culture de Saïd. Comme on le dit de Bachir aussi, « on dirait qu'il est Français » (c'est pour cela que Bachir ne sera pas torturé). Dans la buanderie, Saïd se dit qu'il préfère les souvenirs de

son enfance algérienne (non contaminés par la colonisation), si pauvres soient-ils. Ce qui est curieux, c'est que ces « souvenirs » ne sont pas spécifiquement « algériens » d'un point de vue culturel. Pour le narrateur il est important de souligner que Chérif, contrairement à Saïd, n'est pas sensible aux rêves d'enfance, ni aux arbres qui portent des fruits qui peuvent mûrir. En cela, c'est un homme qui n'a pas de cœur. Dans ce fragment, c'est plutôt Saïd qui donne une impression de naïveté, mais d'une naïveté positive.

En 1958, l'Algérie nouvelle est encore enfant. Le narrateur souligne à chaque fois la présence de Zoulikha, la petite nièce de Saïd, qui symbolise le pays indépendant. Haddad ne dispose pas encore d'images concrètes pour dessiner son nouveau pays, une fois le colonisateur parti.

Je serais tentée de dire que Haddad a écrit ce roman pour se convaincre lui-même de la cause sacrée. Il appartient à une génération qui porte la culture française dans ses pores, comme l'auteur de *L'Opium et le bâton*. Saïd et Bachir sont des doubles de Haddad et de Mammeri. Mais, en 1958, pendant la guerre, Haddad est plus sombre que Mammeri en 1965, trois ans après l'indépendance. Il pense que les Saïds, les algériens francisés, n'ont plus d'avenir quoiqu'un narrateur plein d'enthousiasme affirme que les hommes comme Saïd marchent dans le sens de l'Histoire. C'est la voix d'un idéologue du FLN qui parle dans ces moments-là. Mais le narrateur a aussi une voix triste, pleine de mémoire de l'injustice coloniale (le 8 mai 1945, les massacres à Sétif), qui dit que « les Saïds ont disparu ou disparaîtront avec les derniers ponts ». Ce ne sont pas eux qui vont construire de nouveaux ponts dans la nouvelle Algérie. A plusieurs reprises dans le roman, le narrateur dit que Saïd et sa génération étaient des faiseurs de ponts, « de ponts de bonne volonté ». De plus, Saïd est un pont lui-même qui meurt métaphoriquement quand son pont saute. Haddad décrit sa génération (celle de son double et de lui-même) comme une génération en voie d'extinction :

> La génération de Saïd a été un rêve très chaud dans un désert glacé. Elle a marché, promenant dans son Sahara le sac de blé du malheur. On lui a refusé les matins de printemps qui font rêver la lune. On lui a refusé les jeudis aux couleurs de dimanche. Elle n'a connu des roses que les dents des chardons. Elle a vu le jour au soleil d'enfer du 8 mai 1945. Cette génération est triste comme un veilleur de nuit. C'était quand même le dernier pont. Cette génération était la dernière impression de la légende des siècles. On l'a baptisée dans les sanglots et dans le sang. Elle savait bien pourtant que rêver était un mot d'ordre juste. Des hommes doivent mourir. Une génération doit disparaître. Mourir ainsi c'est une façon de tourner la page, c'est une façon d'écrire sa dernière impression. (p.192)

Le roman donne donc une « dernière impression » d'un monde révolu pour toujours après la Révolution. Il n'y a plus de place pour Saïd dans la nouvelle Algérie et c'est pour cela qu'il meurt au maquis. Dans ce sens Saïd est aussi vieux et sans avenir que le docteur Legendre, avec pour seule différence que sa mort n'est pas individuelle, c'est celle d'une « génération sacrifiée ». *La dernière impression* est un roman raconté par un narrateur qui parle d'une double voix (comme un algérien francisé) : d'une part la voix tonitruante d'un narrateur qui dit que Saïd a « du potentiel » et qu'il marche dans le bon sens de l'Histoire, d'autre part la voix triste qui dit qu'il doit mourir pour faire place à une nouvelle génération de vrais Algériens non francisés par le colonisateur, qui ne sera plus jamais humiliée par l'injustice coloniale.

On pourrait dire que Haddad a symbolisé l'automutilation en se coupant lui-même la parole après la guerre. Il pose sa plume en 1961, croyant que la nouvelle littérature algérienne sera faite en arabe par des écrivains arabo-berbères vivant au pays[11]. Pur produit de l'éducation en français qui a banni l'arabe comme langue de culture pendant la colonisation, Haddad n'écrivait pas en arabe et c'est pour cela qu'il s'est tu. Il a « coupé le pont » avec la langue de l'ancien colonisateur pour contribuer à sa façon à la construction de l'Algérie nouvelle.

Intermède : La guerre d'Espagne et la guerre d'Algérie

Dans *L'As* (1983), un des romans de guerre les plus connus en Algérie et écrit en arabe, l'écrivain Tahar Ouettar raconte la guerre du point de vue de maquisards algériens, donc de l'intérieur. Il ose évoquer la perte d'humanité que subissent même ceux qui combattent pour la liberté de leur pays. Ouettar aborde aussi un thème resté tabou pendant longtemps : la lutte à l'intérieur du FLN, entre autres contre les communistes[12].

Enfermés par leur chef dans une grotte, quelques maquisards communistes algériens et français parlent de leur destin : ils ne sont plus sûrs de leur vie parce que en haut lieu de « grands responsables » ont décidé qu'il fallait faire abjurer les communistes. « L'Espagnol », personnage basé sur Georges Raffini, héros des Brigades Internationales d'Espagne, condamné à mort sous le régime de Vichy et mort au cours d'une purge anti-communiste dans un maquis de l'Aurès[13], évoque *Pour qui sonne le glas* de Hemingway. Les prisonniers savent déjà que leur heure a sonné, que c'est pour eux que sonne le glas. Ils vont être égorgés parce qu'ils ne veulent pas renier leur adhésion au communisme. Je cite un passage de la traduction française du roman :

> L'espagnol remua un vieux sujet, qu'il s'était posé depuis des années : Hemingway a-t-il pleuré sincèrement la défaite du peuple espagnol dans « Pour qui sonne le glas ? », a-t-il représenté tous les progressistes du monde ou bien les progressistes américains seulement ? Il a trop ridiculisé Pablo, en tant que symbole du commandement populaire (…) Est-ce permis qu'Hemingway condamne le commandement de l'armée progressiste et l'accuse de bureaucratie ? Et au lieu de répondre, Santoz, se posa une autre question : « Pour qui sonne le glas ? » est-il vraiment une lamentation progressiste sincère ? Pourquoi a-t-il fait de Roberto, le volontaire américain, un homme plein d'enthousiasme jusqu'à la dernière minute, alors qu'il a présenté la plupart des héros espagnols dans une situation de désespoir et avec un moral très bas ? [14]

Sans entamer une discussion sur l'intertextualité de *L'As* et du roman de Hemingway sur la guerre civile d'Espagne, publié en 1940 en anglais sous le titre *For whom the bell tolls* [15], je veux attirer l'attention sur la comparaison établie ici entre la cause des maquisards algériens et les républicains en Espagne. La guerre civile d'Espagne étant peut-être la seule guerre (avec celle du Viêt-nam) qui ait quelques traits en commun avec celle d'Algérie. Par le biais de l'intertextualité avec la guerre d'Espagne, Ouettar donne à penser que la guerre de libération nationale était ressentie par les résistants comme une guerre civile, plutôt que comme une guerre entre deux puissances différentes. L'Algérie n'était pas un pays, mais une partie de la France et c'était cela que le FLN contestait. La cause des révolutionnaires algériens était aussi juste que celle des républicains espagnols. En Algérie il s'agissait d'une lutte entre le colonialisme et ceux qui aspiraient à la liberté, en Espagne entre les fascistes et ceux qui défendaient la liberté. Les guérillas antifascistes dans les montagnes d'Espagne ressemblent aux maquis dans les Aurès. Quand on regarde la fameuse photo de Robert Capra représentant un milicien tombant en terre d'Espagne, on pense tout de suite à des images de la guerre d'Algérie. Les deux guerres ont connu également des guérillas urbaines d'une violence extrême. Les deux armées ont usé d'une violence inouïe envers la population civile. Les deux guerres se caractérisent par le terrorisme exercé sur la population civile avec un grand mépris pour la vie humaine, par les attentats à la bombe, les exécutions sommaires d'habitants de villages entiers, la torture pour arracher des renseignements, des bombardements de villes ou de villages comme Guernica et Sakiet Sidi Youcef. De plus, des luttes fratricides ont fait rage dans les rangs du Front Populaire en Espagne aussi bien que dans ceux du FLN.

Plus encore que la guerre d'Algérie, la guerre d'Espagne est devenue « la cause célèbre » des intellectuels de gauche du monde occidental. Beaucoup d'artistes célèbres et d'écrivains connus (comme Hemingway et Malraux) ont servi dans l'armée des Républicains. En France, pendant la guerre d'Algérie, les

intellectuels de gauche ont publié « Le manifeste des 121. Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » en 1960[16]. Ils voulaient soutenir les appelés déserteurs, les officiers qui refusaient la torture et les « porteurs de valises », ceux qui avaient fait le choix d'aider le FLN en Métropole. Pour ces intellectuels, la guerre était injuste. Blanchot, l'un des signataires, a dit dans un entretien :

> Je voudrais cependant ajouter une remarque : au fond d'eux-mêmes et confusément , les Français dans leur grande majorité sont convaincus que cette guerre est injuste et, en effet, absurde. On pourrait donc croire qu'ils vont se révolter contre le fait que leurs fils y participent. Mais la pensée doit être retournée : parce que leurs fils y participent – fût ce automatiquement, par l'automatisme du service militaire-, ils ne peuvent plus reconnaître que cette guerre est injuste, et ils s'en font les complices. L'armée ainsi tient tout le monde : les fils physiquement et parce que peu à peu elle les change ; les parents, solidaires ou complices des fils. C'est le piège. L'armée est ce piège. On ne saurait trop le voir, ni trop le dire. [17]

Des communistes français, comme Maurice Audin, Henri Alleg [18] et Fernand Yveton se sont battus du côté des Algériens, mais la guerre d'Algérie n'a pas connu de nouvelles « Brigades Internationales » pour libérer le pays du joug colonial.

Les deux guerres ont été des conflits idéologiques, et ont impliqué la population civile dans sa totalité. Les auteurs qui ont écrit sur la guerre civile d'Espagne évoquent une fin terrifiante et l'émergence d' « un monde nouveau dont on pressent qu'il sera de tendance catastrophique »[19]. Quelques mois à peine après la fin de la guerre d'Espagne, la Seconde guerre mondiale éclate.

Tahar Ouettar n'est pas le seul à faire le lien avec la guerre d'Espagne pour évoquer un moment historique de la guerre d'Algérie ; un autre écrivain algérien, Mohammed Dib, réfère à une peinture de Picasso qui est devenue le symbole même de l'apocalypse de la guerre d'Espagne. Il s'agit de *Guernica*,

exposé dans le pavillon de la république Espagnole à l'exposition Universelle de 1937 à Paris. La petite ville basque fut bombardée et rayée de la carte par des avions italiens et allemands, envoyés par les pouvoirs fascistes de Mussolini et d'Hitler engagés au côté de Franco.

Le raz de marée de la Révolution

Dans la postface à la première édition de *Qui se souvient de la mer* (1962), Dib écrit qu'il a voulu décrire la guerre d'Algérie, de la même façon que Picasso a peint *Guernica*, c'est-à-dire non pas en faisant une reconstitution historique, mais d'une façon onirique et intuitive. Cela implique qu'il fallait chercher une autre manière (non réaliste) d'écrire. Selon Dib il n'y a rien qui exprime si bien l'horreur que *Guernica* et pourtant, la peinture ne possède aucun élément réaliste : on n'y voit pas de sang, ni de cadavres. Comme Picasso a fixé ses cauchemars sur la toile, Dib veut écrire les siens à l'aide d'images, de visions oniriques et apocalyptiques. Il n'a pas voulu écrire une épopée de la « cruelle et terrifiante tragédie » à partir de témoignages et de documents pour l'histoire, mais plutôt explorer les abîmes de l'horreur à l'aide d'un « mariage du paradis et de l'enfer ». Représenter l'horreur en fiction, ce serait tomber dans le piège de l'usure, c'est-à-dire la banalité « dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer » :

> Depuis que notre siècle, supplicié, martyrisé, hurle de souffrance et de désespoir, cette usure n'a d'ailleurs cessé de s'étendre. Ainsi ce qui devait arriver en Algérie avait-il été *à l'avance* effacé, limé ; les exterminations de la dernière guerre, la monstruosité des camps de concentration, l'abomination de la bombe atomique, n'ont pas fini de hanter les nuits des hommes. Comment parler de l'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima ? Comment faire afin que tout ce qu'il y a pourtant à dire puisse être encore entendu et ne soit pas absorbé par cette immense nuée démoniaque qui plane au-dessus du monde depuis tant d'années, ne se dissolve pas dans l'enfer de la banalité dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer ?

> J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vrai domaine ; l'homme – et les songes, les délires qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller en forme. [20]

Par le refus d'écrire un récit linéaire et réaliste avec un développement psychologique des personnages et une analyse des sentiments, programme qui fait penser aux essais consacrés à l'art du roman publiés en 1956 par Sarraute[21], - *Qui se souvient de la mer* a certains traits du nouveau roman. Dans son étude sur l'oeuvre de Dib, Naget Khadda écrit que l'auteur a été influencé par le roman américain (Dos Passos, Steinbeck, Hemingway), par Virginia Woolf, James Joyce et le monologue intérieur (*stream of consciousness*), et le nouveau roman[22]. De plus, le labyrinthe de la « ville du sous-sol » fait penser au titre d'un roman d'un des plus connus parmi les nouveaux romanciers : *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet (1959).

Mohammed Dib (1920-2003) est expulsé d'Algérie en 1959 par la police coloniale en raison de ses activités militantes. Il a été marié à une Française et, dans les romans et nouvelles que j'ai étudiés, il ne représente pas le couple mixte comme Haddad, Mimouni ou Mammeri, dont les héros masculins doivent se défaire de leur femme/fiancée/petite amie française afin de consacrer toute leur vie à la Révolution qui ne se fait pas avec une épouse française. Dans *Les enfants du nouveau monde* Djebar échappe aussi à ce schéma « classique ».

Qui se souvient de la mer constitue le début d'une nouvelle voie dans l'écriture de Dib, désormais ses textes sont orientés vers l'onirique et le fantastique. Le roman évoque non seulement le tableau fameux de Picasso, mais aussi ceux de Giorgio de Chirico (Grèce, Volo, 1888-Rome 1978), le précurseur de la peinture surréaliste. Sur ses toiles aux images hantées et oniriques on voit des mannequins à la tête de bois et souvent on aperçoit en arrière-plan le castello Sforzesco, le château médiéval de la famille Sforza de Milan. Dans le roman de

Dib, les personnages ont des têtes de pierre et la maison de l'enfance est décrite comme « édifiée sur un château aux trois quarts en ruine ».

Il y a encore un autre peintre, dont les images surgissent à la lecture de la description physique des personnages : « Les gens promènent des caboches forées de trous, empanachées de touffes d'herbes folles ; géologie de l'insomnie, plissements, failles, catastrophes, je dois en avoir une semblable ». Il s'agit de Giuseppe Arcimboldo (Milan 1527-Prague 1593), l'auteur de portraits suggérés par des fruits, végétaux ou animaux astucieusement disposés, ou de paysages évoqués à l'aide de formes humaines. Quel hasard que Nathalie Sarraute, auteur de la première manifestation théorique de nouveau roman, ait consacré son dernier roman au peintre Milanais ![23]

Avec *Qui se souvient de la mer*, Dib relève le défi que pose l'écriture moderne et prend ses distances avec l'esthétique réaliste. Le texte est une association de mots et d'images, de structures architecturales, de stratifications, de descriptions de rêves et de cauchemars. Le narrateur cherche une issue, et de cette façon le texte devient aussi une quête dans un monde qui lui est devenu hostile[24]. L'errance du narrateur dans une ville étrange et cauchemardesque peut être interprétée comme une prise de conscience politique autant que comme un trajet d'initiation mystique, écrit Naget Khadda[25].

Quoi que des chercheurs comme Charles Bonn soulignent qu'un « décodage » des éléments de l'espace romanesque comme le « sous-sol » (le maquis) et « les nouvelles constructions » (l'envahissement du colonisateur), signifie un appauvrissement du texte [26], j'aimerais tenter de déchiffrer quelques éléments de ce roman énigmatique, qui réfèrent à la guerre d'Algérie et à une nouvelle que Dib a rédigée dès les années cinquante: « Naëma disparue »[27]. Le roman réfère à un monde en dehors du texte, comme l'écrivain l'a lui-même écrit dans sa postface, monde en proie à l'horreur, impossible à décrire.

Aussi bien dans la nouvelle que dans *Qui se souvient de la mer*, un narrateur cherche une épouse disparue, qui a rejoint la résistance et a été arrêtée

par les militaires français. La lecture de la nouvelle offre beaucoup de clés pour le roman. Les deux textes évoquent une guérilla urbaine (la ville en question est probablement Alger), et des habitants sous le choc d'un désastre. La nouvelle est ancrée dans la réalité ; Naëma est probablement « détenue à la caserne Bedeau » par exemple, ou bien « Rahim qui n'a que sept ans en a déjà vécu trois de guerre ». La nouvelle se déroule peut-être pendant la bataille d'Alger (1957). Après la disparition de sa femme, le narrateur Djamal T. reçoit « une certaine somme, l'allocation du *Front* ». Le FLN est donc présent dans la nouvelle, Naëma s'est engagée dans ses rangs. Le texte parle d'explosions, d'exécutions sommaires, d'attentats, de chasse à l'homme et les habitants de la ville vivent une terreur quotidienne :

> Pendant que, pieds et poings liés, nous restons livrés à des bouchers, la vraie guerre se passe au loin. Aussi notre unique défense contre la terreur quotidienne, la recherchons-nous dans le désordre, l'écroulement des institutions et des lois. Nous avons payé déjà trop cher pour hésiter ou reculer. Quelque chose a commencé qui est pire que la guerre elle-même. (C'est moi qui souligne, DS)[28]

Bien que la loi coloniale s'effrite, ce qui constitue en soi un élément positif, « une défense », les habitants sont livrés à de telles violences que leur situation es pire que la guerre même. Dans la nouvelle « Le talisman »[29] Dib s'arrête aussi sur l'incroyable violence que les villageois doivent endurer. Que cette violence fasse partie de la vie humaine et qu'il y ait des bourreaux (corrompus et pervertis par cette violence) et des victimes (pour toujours blessées) me semble une préoccupation de l'auteur chaque fois qu'il parle de la guerre dans ses textes. La libération du pays demande tant de souffrance. Personne n'est épargné sur le plan humain. Les gens sont livrés à des « bouchers ». L'effondrement, l'anéantissement des relations humaines, la souffrance provoquée par la guerre est ce qu'il y a de pire. Les gens payent cher leur liberté future. Le monde est

devenu inhumain. Comment les gens pourront-ils vivre après cette catastrophe ? Comment pourront-ils construire une nouvelle vie, des relations entre eux ?

Malgré la lutte pour la libération, le narrateur de « Naëma disparue » souffre d'un énorme désespoir. Nous sommes loin du héros positif de Haddad : « Une pierre avait été lancée dans un abîme et j'écoutais le bruit de son interminable chute. J'étais cette pierre ; l'espoir auquel je me raccrochais fut peut-être qu'elle n'atteindrait jamais le fond ». L'espoir n'est donc pas que son pays soit libre un jour, mais qu'elle (la pierre) ne tombe pas. Un désir de chute, sans jamais atteindre son but, ce qui signifierait : s'écraser et mourir. Le narrateur de la nouvelle et du roman, vit « la mort hors de la mort ». Dans *L'écriture du désastre,* Maurice Blanchot écrit :

> Sombrer, désir de chute, désir qui est la poussée et l'attrait de la chute, et l'on tombe toujours plusieurs, chute multiple, chacun se retient à un autre qui est soi et est la dissolution – la dispersion- de soi, et cette retenue est la précipitation même, la fuite panique, la mort hors de la mort.[30]

Dans le roman, l'espoir fait également défaut : « -S'il y avait une lueur d'espoir, dit-il d'un coup et sans difficulté, si on voyait un but à tout ça, si un jour on pouvait les… ».

Djamal T., le narrateur de la nouvelle, est un homme qui reste en marge de la lutte et ne peut pas s'engager. Au fond il pense que « rien ne changera ». Les autres savent pourquoi ils meurent, lui au contraire voit trop la souffrance des gens terrorisés dans un monde détruit et apocalyptique.

Aussi bien dans « Naëma » que dans *Qui se souvient de la mer,* il est question de vingt corps exposés sur une place. Dans la nouvelle, les gens vont regarder et des soldats refoulent la population, ils dressent des barrages à toutes les rues, nous raconte le narrateur. Dans le roman, les vingt corps portent des signes et c'est un personnage, Hamou, qui décrit cet horrible spectacle. Le

roman n'évoque pas la présence de « soldats », ni d'une « guerre » ; ces termes ne sont pas employés :

> Il y en avait vingt. Ce ne serait rien, la chose ne serait pas exceptionnelle par les temps qui courent, si ces corps ne portaient pas des marques, des signes jamais vu. Ils ont tous été l'objet de pratiques inconnues mais identiques, et ils ont été identifiés : tous des gens de la ville. [31]

S'agit-il de corps torturés ? L'auteur ne nous renseigne pas. Ces signes illisibles, ces pratiques inconnues caractérisent *Qui se souvient de la mer*. Du fait de la violence de la guerre coloniale, le monde est devenu illisible. Cette illisibilité joue aussi un rôle dans la nouvelle « Le talisman »[32].

Dans *Qui se souvient de la mer*, Dib reprend la métaphore de la pierre, déjà présente dans la nouvelle (« une pierre avait été jetée dans un abîme et j'étais cette pierre »). Il évoque des « dieux de pierre tombés », pour décrire des explosions. Les personnages ont des visages de pierre et de lichen. A propos d'un des personnages, il parle des « aspérités rocailleuses de son visage ». Les personnages sont aliénés de leurs corps, qui se déforment à cause de la violence, par manque de nourriture par suite de maladies. Le corps souffre de toutes sortes de maux. Dans un texte sur le siège de Leningrad par les Allemands (1941-1943), l'écrivain russe Lidiya Ginzburg, parle de « corps aliéné ». La nuit, les gens ne se déshabillent plus et « perdent de vue leur corps »[33].

Le narrateur ne peut plus parler, s'exprimer, c'est comme si son gosier formait des pierres : « Forcément, mon gosier n'était plus apte à former des sons, mais exclusivement des pierres ». Les habitants de la ville sont entourés de « pierraille ». Pris dans une rafale de coups de feu tout près de la place de la ville, le narrateur est arrêté. Autour de lui des cadavres et des blessés qui demandent de l'aide. Ni dans « Naëma disparue » ni dans le roman, personne ne fait un geste pour les assister. Dans *Qui se souvient de la mer* le narrateur se pétrifie, se fait « pierre », il veut parler mais « ma voix s'était fondue aussi dans

la pierre. » Dans la nouvelle, le narrateur est pris « par une sensation de nausée ». La description de l'horreur du même événement dans la nouvelle et le roman montre que Dib abandonne tout réalisme dans le roman où les événements sont décrits d'une façon onirique et surréelle. Le roman se caractérise par la pétrification des personnages, tous devenus des pierres lancées dans un abîme et angoissées d'atteindre le fond.

Comparons les deux fragments qui décrivent le même événement. Dans « Naëma disparue » nous lisons :

> Sur la chaussée, des corps inertes s'allongeaient ; des hommes déjà morts ou sur le point de mourir. L'un des moribonds geignait faiblement à nos pieds :
> -Aidez-moi, aidez moi…
> Personne ne fit un geste pour l'assister. [34]

Dans le roman, les parachutistes de la nouvelle sont devenus des « momies » et le narrateur a peur d'être livré à leur cruauté. La scène décrite ci-dessus dans « Naëma disparue » a basculé ici dans le surréel où les momies avancent et les passants encerclés par les soldats sont devenus des « statues inertes » ; il y des mains ouvertes de victimes qui semblent crier. Dans la nouvelle, le narrateur est ramené sur la place après avoir reçu un coup à la nuque. Dans le roman, il est poussé sur le grand tas des autres victimes. Dans la nouvelle, le narrateur est debout, entouré de corps inertes sur la chaussé, dans le roman il est étendu parmi ceux qui se trouvent par terre. Dans les deux fragments, il y a de vaines demandes d'aide, dans « Naëma disparue » il s'agit d'un moribond geignant aux pieds des gens rassemblés par les paras, dans *Qui se souvient de la mer* ce sont les mains ouvertes qui *paraissent* crier. Ce qui frappe c'est le temps ralenti du roman :

> Elles [les momies, DS] s'ébranlèrent : lentement, pesamment, venant sur moi, et me ramenèrent vers la place. Sur la chaussée s'amoncelaient autant de statues inertes que

> de bustes mutilés, de bras, de jambes, dans des poses et des mouvements inachevés. Je fus poussé sur le grand tas d'où sortaient quantité de mains ouvertes qui paraissaient crier : « Aidez-moi !, mais dont aucune ne bougeait. [35]

Plus que dans la nouvelle, dans le roman, il s'agit de la mort de l'espace et du temps. Dib décrit des cadavres qui grandissent et s'effacent. Le narrateur perdu et désorienté déambule dans un cauchemar.

Les habitants de la vieille cité du roman se trouvent dans un labyrinthe, et en même temps l'intérieur du crâne du narrateur ressemble à « des passages souterrains ». Il y a analogie (et peut-être confusion) entre un paysage intérieur et un paysage extérieur. Le personnage narrateur vit dans un « dépaysement insupportable » et porte la vielle cité comme son propre corps, qui est devenu méconnaissable. Il erre dans un monde dépouillé et mène une vie qui ne connaît plus jamais le calme ni le repos. Non seulement à cause de l'analogie entre paysage intérieur et extérieur, mais aussi du corps pétrifié, je serais tentée de dire que le narrateur vit un « exil intérieur » une « *innere Emigration »*. En temps de guerre et de grande violence, les gens ont tendance à attribuer plus de réalité au monde intérieur qu'au monde extérieur devenu invivable par la terreur qui y règne. Dans un article consacré à Etty Hilleum, une jeune femme juive de vingt-sept ans qui vivait à Amsterdam sous l'occupation allemande et qui a tenu un journal entre 1941 et 1943[36], Piet Schrijvers explique que Etty Hillesum se retirait dans un monde intérieur, en se concentrant sur son *innerlichkeit*. Le monde spirituel était pour elle aussi réel, sinon encore plus réel que le monde extérieur dominé par la violence des nazis et la déportation des juifs[37]. Dans son roman sur la guerre d'Algérie, Malika Mokeddem évoque aussi l'exil intérieur de son personnage Leïla[38].

Le roman de Dib se compose de vies parallèles : à côté des cauchemars décrits, il y a une vie souterraine qui pourrait symboliser la résistance. Dès la première

page, le narrateur parle d'une taupe qui marche « sous les rues » et ajoute : « d'autres pas foulaient le sous-sol, à l'ébranler, avec un bruit de tonnerre. » Une Révolution se prépare. Il y a « des embryons de cité » sous les pieds des habitants de la ville. Le soir, le narrateur rentre dans une grotte, mot qui évoque aussi la résistance pendant la guerre d'Algérie[39]. Les hommes continuent malgré tout à vivre, mais s'enfoncent de plus en plus dans la terre.

Pour éviter le vocabulaire réaliste de la guerre coloniale, Dib a choisi des mots inexistants comme « spyrovirs » et « oiseaux iriaces », ou « iriaces ». Les soldats et paras de l'armée coloniale s'appellent « les minotaures ». Dans la mythologie grecque, le Minotaure est un animal fabuleux au corps d'homme et à tête de taureau, se nourrissant de chair humaine. D'après le *Trésor de la langue française* « minotaure » signifie aussi « fléau (personne ou chose) qui détruit, qui dévore. » Le tableau *Guernica* de Picasso montre un minotaure à gauche sur la toile, motif cher à l'artiste. Dans le roman, le minotaure est un symbole de l'armée coloniale, ce fléau qui dévore tout. Le singulier du mot minotaure évoque en effet la destruction, mais Dib a choisi le pluriel qui est rare. Selon Charles Bonn, les « spyrovirs » pourraient être les véhicules de l'armée, avec leurs sirènes agressives. [40] Dans le texte de Dib, des spyrovirs fendent l'air. Il y a même une « tempête de spyrovirs ». Ce mot d'allure mystérieuse semble jouer avec des racines scientifiques gréco-latines existant bel et bien en français : l'élément « spiro » veut dire « en forme de spirale » ou d'hélice. Un mot très proche par la forme, « spirogyre » désigne en botanique une sorte d'algue, mais signifie littéralement « qui tourne comme une hélice ». On ne peut s'empêcher de penser à une sorte d'hélicoptère. Quant à la finale « vir », du mot latin qui veut dire « homme », on la trouve en français essentiellement dans le mot « triumvir », à l'origine une des magistratures romaines. Il n'est peut-être pas indifférent que la fonction de « triumvir » renvoie à la Révolution française, et plus précisément à la terreur exercée par Robespierre et ses compagnons. Ainsi

pourrait-on dire, avec un peu d'imagination, que les « spyrovirs » sont à la fois des machines volantes à hélice et des êtres faisant régner la terreur[41].

« Iriaces » (« les oiseaux guerriers, les oiseaux iriaces ») renvoie à « ire » du latin « ira » et évoque par conséquent la colère. Par son suffixe, le mot fait écho à « coriace » du latin « corium » qui signifie cuir. Les oiseaux iriaces sont peut-être les avions ou les hélicoptères de l'armée. Mais à coup sûr, si l'on en croit les connotations du mot, ils sont des objets ou des êtres furieux et difficiles à vaincre. La caractéristique de ces mots est évidemment que leur sens s'épuise dans leurs connotations.

Dib décrit l'enfer avec des mots étranges, des mots qui évoquent des transferts de sensations, proches des correspondances baudelairiennes ou de l'univers rimbaldien, comme « brouillard rouge qui crie ». Comme dans un poème, les sons tissent des liens entre eux : iriaces/fracas/galets ; spyrovirs/ Souiqua. Par ce mode de composition, l'univers du roman renvoie au jeu des images et des sons à l'intérieur du texte, le lien avec le monde réel a disparu. Le narrateur voit l'horreur dans un temps ralenti, il voit par exemple un mur qui va suivre une direction, ce qui est impossible d'un point de vue réaliste :

> Réminiscence pourtant des violences de la mer, une vaste clameur suivit l'explosion, et des minotaures, et autres passants tombèrent à trente mètres de moi. J'étais, je ne sais comment, la figure déjà plaquée contre terre. Un nuage d'iriaces roulait au-dessus de nous dans un fracas de galets. (…) D'autres spyrovirs criaient sur la Souiqua, au loin. Cernés pris comme des rats. L'éblouissement commença. J'observais le mur et tâchais de déterminer la direction qu'il suivrait. Quelquefois, là-bas, une explosion disloquait le vide, à quoi répondait une clameur venue de la mer[42]. (c'est moi DS qui souligne)

Dix pages plus loin, les murs changent de position, attendent et guettent. Ce fragment est caractéristique de la poésie du texte dibien, qui fait penser à la prose poétique de Yamina Mechakra dans *La grotte éclatée*. L'étoile a des

mains cruelles, des dieux de pierres sont tombés, un reclus et son ombre errent seuls au monde :

> L'étoile tombe en cendres qui rongent la nuit et ne laissent indemnes que nos fonctions biologiques. Nous continuons de la sorte à vivre sous son ombre, entre ses mains de plus en plus expertes dans la cruauté. Ainsi, vagues, branle-bas, sifflements, depuis un moment c'est elle. Et comme si c'était mon propre corps, je devine combien la ville soumise à ses manipulations se raidit, se tend, pendant que les murs, soit changent de position à quelques secondes d'intervalle, par reptations ou torsions brutales, soit attendent et guettent. Ils se propagent aussi des explosions épaisses : mais sont-ce des explosions ? Plutôt des dieux de pierre tombés quelque part, dehors, frappés. Des appels, une course, et la rumeur se brise net ; silence. Silence qui dure longtemps. Seuls errent au monde un reclus et son ombre qui cherchent la mer. (p. 386)

Dans le roman « ils » (les minotaures ?) se livrent à de « nouvelles constructions » dont les travaux se poursuivent la nuit, accompagnés d'explosions et d'un vacarme terrifiant. Ce sont des constructions « contre la ville » dont les habitants sont devenus les prisonniers de leurs propres murs. D'un point de vue réaliste, ces constructions se réfèrent peut-être aux nouvelles constructions du colonisateur dans les villes Arabes colonisées, où la ville neuve se construisait généralement à côté de la casbah (comme à Alger et Casablanca). Le colonisateur habitait dans les nouveaux immeubles. Pendant la guerre d'Algérie même, l'architecte Pouillon a construit une cité (pour 45 000 habitants) au-dessus de Bab el Oued à Alger[43]. Chez Dib, le mot « constructions » semble inversé, et signifie une destruction agressive.

Dib a trouvé des images et des concepts pour évoquer l'angoisse et l'enfermement causés par la guérilla urbaine. Le narrateur trouve par exemple que lui-même et sa femme Nfissa vivent dans un « bitume géologique » : « Il n'empêche que le bitume géologique dans lequel nous confinions notre

existence m'apparaît aujourd'hui encore comme l'horreur suprême. On ne voyait pas se faire sa destruction, on n'en décelait que les effets. »

Et la mer dans tout cela ? Dans *L'Incendie,* Dib utilise la métaphore du feu pour annoncer la destruction du système colonial : l'Algérie nouvelle naîtra des cendres. Dans *Qui se souvient de la mer,* l'auteur emploie souvent aussi le mot « cendres ». On pourrait penser que ce mot renvoie au deuil à cause de la violence et de la mort qui errent dans la ville, mais il se peut aussi que les cendres annoncent la nouvelle Algérie, le phénix qui naîtra des cendres. Dans *Qui se souvient de la mer* ce n'est pas le feu, mais l'eau qui détruira tout. A la fin du roman une véritable apocalypse détruit la vieille cité, le lieu où le colonialisme régnait. Le narrateur se trouve dans une autre stratification, dans la ville du sous-sol (au maquis), décrite comme une structure ouverte et sans limites dont les racines plongent non pas dans le sol, mais dans le monde. Un monde souterrain qui suggère un avenir et les possibilités d'un futur. C'est la mer qui engloutit la vieille cité « dans un rire vertigineux ». Des agents de liaison racontent au narrateur ce qui s'est passé. Les « nouvelles constructions » (l'envahissement du colonisateur) ont été détruites, et la mer a recouvert les ruines de la ville qui a disparu. Le sort de la ville fait évidemment penser au mythe d'Atlantis. En même temps cette métaphore de la mer/Révolution qui engloutit l'ancienne ville (mais pas la ville du sous-sol), s'apparente à la métaphore de l'océan chez Malek Haddad. Dans *La dernière impression,* lors de la prise de conscience qui va permettre à Saïd de rejoindre le maquis, le narrateur dit : « Alors Saïd ne respira plus la mer ni les horizons. Parce que la mer et les horizons étaient en lui. Parce que la tempête était en lui ». Chez Haddad et Dib, la révolution est décrite comme une mer, « la mer en colère » qui « a choisi la tempête » (Haddad). Dans le roman de Dib, la mer est continuellement présente, comme une puissance gigantesque et indomptable. Une puissance qui gronde, souffle ou gémit en arrière-plan. C'est un personnage omniprésent.

La mer qui engloutit la ville, constitue un moment libérateur dans le texte, qui aide le lecteur à sortir du monde claustrophobique où il errait lui aussi. La destruction/libération est précédée de la phrase suivante : « La vie chante dans les siècles ». C'est donc aussi le seul moment heureux du texte. De plus la mer vient « dans un rire vertigineux ».

Les dernières phrases du roman suggèrent que le narrateur désire retrouver l'élan du temps de la Révolution, comme si les temps avaient beaucoup changé : « Quelquefois me parvient encore un brisement, un chant sourd, et je songe, je me souviens de la mer. » Est-ce que pour Dib, pendant la rédaction de *Qui se souvient de la mer* (probablement en 1957) la Révolution avait été déjà trahie, comme l'auteur le dira dans *La danse du roi* publiée en 1968 ? Ou trouve-t-il plutôt que la guerre demande trop de sacrifices, de destruction et d'anéantissement ? La destruction fait aussi penser à l'éruption d'un volcan et la ville est semblable à Pompéï. Le lecteur n'oubliera pas l'image dernière du roman où les habitants morts de la ville restent « dressés au milieu des ruines tels des arbres *desséchés*, dans l'attitude où le cataclysme les avait surpris. »

La Révolution comme volcan, comme océan. Dib ne savait pas ce qu'elle allait apporter. Il est significatif qu'il ne soit pas retourné en Algérie à l'indépendance de son pays natal. Dib a pris le chemin de l'exil et a élu domicile dans le pays de son épouse, le pays de l'ancien colonisateur. Le titre de son roman, *Qui se souvient de la mer* nous aiguille vers l'idée d'une mémoire (en exil) de la mer de l'autre rive (l'Algérie), déjà ressentie comme une image lointaine.

« Les palpitations d'un nouveau monde »

Dans une conversation entre le narrateur de *Qui se souvient de la mer* et son vieil ami El Hadj, celui-ci dit : « Nous sommes au seuil de la vie ; nous aussi, des nouveau-nés ». Le titre *Les enfants du nouveau monde* (publié en 1962, mais

rédigé pendant la guerre, en 1961), porte la même métaphore. Il y s'agit de nouveau-nés, d'un monde nouveau. Les personnages sont eux aussi au seuil de la vie.

L'oeuvre d'Assia Djebar (1936), l'un des écrivains algériens francophones les plus étudiés dans le monde entier, est marquée par une césure : entre les quatre premiers romans *La soif* (1957), *Les impatients* (1958), *Les enfants du nouveau monde* (1962), *Les alouettes naïves* (1967) d'une part, et d'autre part la suite de l'œuvre, qui reprend en 1980 avec *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Entre les deux périodes de création littéraire, l'auteur a réalisé deux films. Les quatre premiers romans, dont deux parlent de la guerre, ont été peu étudiés[44].

Les textes de Djebar frappent par leur plurilinguisme (l'écrivain est berbérophone par les grands-parents, arabophone par les parents et écrit en Français, sa langue de culture et d'émancipation) et par leur résistance au destin des femmes, à l'ancien colonisateur, au réductionnisme, au manichéisme, aux opinions toutes faites. L'œuvre de Djebar se concentre entre autre sur le désir de réécrire l'histoire de l'Algérie et sur l'interaction entre présent et passé. D'une façon complexe, les voix de l'histoire s'infiltrent dans ses réflexions sur le présent. [45]

Selon Mireille Calle-Gruber, les forces contradictoires qui travaillent la narration d'Assia Djebar sont : « la langue de France ; la langue du père ; le lieu, impossible si ce n'est le temps d'une scène, de l'entrelangues, de l'entremondes ; la place faite à l'implaçable place du féminin dans l'espace masculin islamique. » [46].

Les images et la langue de Djebar sont nourries des « guerres anciennes » : l'invasion de 1830 (« la Conquête »), et la guerre de Libération :

> Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci,

> tel un oscillographe, va des images de guerre -conquête ou libération, mais toujours d'hier – à la formulation d'un amour contradictoire, équivoque. [47]

La guerre d'Algérie bouscule la vie d'Assia Djebar. Elle reviendra tout au long de son œuvre. Au moment du déclenchement de la guerre en 1954, elle est à l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres (ENS), où elle étudie l'Histoire. Elle est contrainte de quitter l'école parce qu'elle a suivi le mot d'ordre de grève des étudiants algériens en 1956. Du fait de ce renvoi, elle ne passera pas ses examens. Djebar se réfugie à Tunis où elle travaille en qualité de journaliste avec Frantz Fanon pour le journal du FLN *El Moudjahid*. En 1958 et 1959 elle se rend dans les camps aux frontières tunisiennes, où elle enquête parmi les paysans algériens réfugiés après le bombardement Sakiet Sidi Youcef. Ce village tunisien fut bombardé par l'aviation française le 8 février 1958 et il y eut de nombreuses victimes. Ce bombardement constitue une des pages noires de la guerre d'Algérie. Lors de ces entretiens, Djebar rassemble des détails sur la guerre qu'elle utilisera dans ses romans. L'auteur n'a donc pas participé militairement à la lutte pour la libération de son pays, mais y a contribué en tant que journaliste et écrivain. Le fait qu'elle dise la guerre à partir d'une certaine distance géographique me semble un élément important pour l'analyse de ses textes. Ce qui intéresse Djebar, c'est que la guerre d'indépendance allait représenter une mutation sociale pour la femme algérienne par la découverte de la sexualité, de la politique et des relations libres entre homme et femme pendant les hostilités. Le potentiel d'émancipation qu'a constitué la guerre et le manque de solidarité des hommes politiques avec leurs sœurs combattantes à l'indépendance, sont une constante dans l'œuvre de Djebar quand elle évoque la guerre.

Dans ses deux premiers romans, *La soif*, publié en 1957, et *Les impatients*, publié en 1958, la guerre ne joue aucun un rôle, mais dès *Les enfants du nouveau monde*, rédigé en 1961 à Casablanca, elle fait son apparition et

domine toute la narration. Le récit, qui se déroule à Blida, ville où Djebar a passé ses années de collège, est basé sur des détails de la guerre fournis par une parente de l'écrivain[48]. Il s'agit donc d'une fiction à partir d'un témoignage, mais aussi de souvenirs personnels. Le thème récurrent de Djebar, l'émancipation de la femme algérienne, est très présent. Les descriptions de la vie coloniale à Blida proviennent de ses années de collège.

Le roman raconte vingt-quatre heures d'une journée de mai 1956 dans un Blida vivant sous la terreur de la guerre coloniale. Il connaît donc une structure aristotélique : unité de temps, de lieu, et d'action. Un narrateur omniscient nous présente dans différents chapitres des personnages qui jouent tous un rôle différent et ont tous un autre point de vue sur la guerre : les femmes cloîtrées, parmi lesquelles Chérifa et Amna ; Bachir, l'étudiant de 17 ans qui quitte la faculté pour défendre sa patrie ; Salima la militante ; Hakim, le harki ; Martinez, le commissaire de police pied noir ; Lila qui attend son ami Ali lequel a pris le maquis ; Hassiba, l'infirmière qui soigne les maquisards dans la montagne, et Touma, jeune fille émancipée qui découvre le pouvoir de son corps séduisant et qui dénonce les militants à la police. Chaque personnage représente pour ainsi dire un segment du peuple et une attitude envers cette donne complètement nouvelle que représentait la guerre.

Les femmes cloîtrées dans le quartier populaire arabe, au pied de la montagne, assistent à la guerre comme à un spectacle. Lors des ratissages fréquents, qui peuvent durer une journée entière, les femmes commentent les hostilités dehors, soutiennent et encouragent les leurs (« les nôtres »), quoiqu'à distance. Il s'agit en réalité d'un choeur :

> Dans chaque maison où vivent ordinairement quatre à cinq familles, une famille par chambre, il se trouve toujours une femme, jeune, vieille, peu importe, qui prend la direction du chœur : exclamations, soupirs, silences gémissants quand la montagne saigne et fume, couplets passionnés : - « Cette fois, ils ne les auront pas ! – « Quand il

> y a tant d'avions et qu'ils sont tous massés ainsi sur un même lieu, c'est un douar qu'ils bombardent ! » - « Regardez, les nôtres répondent ! (un hourra !) Oui, vous avez vu, vous avez bien vu n'est-ce pas, ils viennent d'abattre un avion. Un avion, vous avez bien vu ! (et l'une d'elle oublie tout prudence, sort dans la cour, danse d'allégresse.) Un avion abattu par nos combattants ! faut-il qu'ils visent bien ! » [49]

C'est comme si en écrivant, Assia Djebar (qui se trouvait à Casablanca au moment de la rédaction du roman), avait essayé de faire la même chose : soutenir son peuple dans la lutte pour l'indépendance, sans accomplir elle-même pour autant des actes révolutionnaires. De cette façon la littérature peut soutenir le courage des autres, comme le font les femmes cloîtrées.

En arrière-plan on entend toujours le vacarme de la guerre, comme la mer qui gronde dans le roman de Dib : canonnades, patrouilles, explosions, ratissages avec des hélicoptères au loin, rafles, alertes.

Avec le personnage de Chérifa, Djebar a créé une femme algérienne pour qui la guerre signifie un potentiel d'émancipation et de changement. On dirait qu'un nouveau monde se prépare, où les hommes et les femmes seront égaux. Au début du roman, Chérifa, répudiée par son mari parce qu'elle ne peut pas avoir d'enfants, décide de ne plus continuer sa vie de femme cloîtrée et veut partir. Au troisième chapitre, c'est Amna, l'épouse du harki Hakim, qui est mue d'une « volonté nouvelle ». Elle ment pour la première fois à son mari, qui a choisi le côté du colonisateur/ennemi tandis qu'elle soutient en secret les combattants. En avertissant Chérifa que la police française recherche son mari Youssef, elle va amener celle-ci à sortir pour la première fois toute seule. Dans ce qui suit, Djebar décrit la lutte intérieure de cette femme qui va agir pour la première fois de sa vie. Le narrateur souligne que Chérifa est « emprisonnée » par l'habitude « de ne destiner son comportement qu'à un homme, l'époux, le père ou le frère, de n'entrevoir qu'à l'abri de son autorité, que dans le miroir de son jugement les mille incidences de la vie ». Elle veut prévenir son mari, non pas pour le sauver, mais pour « trouver un chemin nouveau jusqu à lui ». Le

passage de Chérifa, d'abord devant un des plus grands cafés maures, puis devant un café européen, est décrit de telle façon que le lecteur puisse s'identifier à la femme seule et angoissée sous son voile. On est pris d'une énorme sympathie pour Chérifa, la courageuse, et la remarque raciste d'un des clients du café européen, est ressentie comme une gifle, pour Chérifa et pour le lecteur. Grâce à l'écriture de Djebar, qui suit son personnage de très près, le lecteur devient lui aussi l'objet du regard raciste des Européens attablés à la terrasse. Le narrateur veut que nous n'oubliions pas que la scène se déroule dans une ville coloniale, avec des Européens indifférents qui ne souffrent pas (encore) de la guerre :

> Un homme du groupe, sort sa pipe : « Jamais vu cette mouquère ! » - « Elle ne marche pas comme les autres », répond un autre qui baisse la tête pour scruter la silhouette, puis il se renverse dans un grand bâillement, et lorsque du fond de la salle, lui parvient un air à la mode, il l'écoute, heureux de se dire qu'il le retrouvera sur les lèvres de sa fille, en rentrant. – « Je m'y connais ! –continue le premier avec vanité – elle a un voile de soie, un voile léger. Ce n'est pas une boniche ! » (p. 146)

Chérifa est exposée aussi aux regards des frères Chicou, assis à la terrasse du bar maure. Ils sont déjà ivres et veulent attirer l'attention de la passante voilée, silhouette désirable à leurs yeux. Le passage de Chérifa suscite des fantasmes violents sur la femme, auxquels les deux hommes donnent libre cours sur la terrasse du café. Racisme du côté de l'homme européen, misogynie du côté de l'homme arabe.

C'est donc grâce à la guerre, grâce à l'action qu'elle demande, que Chérifa connaît pour la première fois la vie du dehors. Elle est regardée mais en même temps elle regarde, elle aussi. Ainsi voit-elle la jeune Touma, qui flirte avec les garçons à la terrasse d'un des cafés européens. Chérifa pressent à ce moment que Touma dénonce des militants au commissaire Martinez qui les fera torturer par le harki Hakim[50].

Avec Touma, Djebar a créé un autre personnage qui trouve sa liberté pendant la guerre. Mais Touma ne joue pas le beau rôle ; elle a celui du traître. Dans la fiction algérienne francophone, on peut trouver des militantes, comme Salima dans *Les enfants du nouveau monde*, Djamila chez Mimouni, la narratrice anonyme de la grotte éclatée, Zoulikha dans *La femme sans sépulture* ou Leila dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Djebar, mais aucun personnage féminin et émancipé qui trahit les siens au lieu de les aider. Touma est « l'Arabe affranchie » nous dit le narrateur, elle aimerait passer pour une Arlésienne ou une Marseillaise (p.147). Elle ne vit que dans le regard de l'homme qui la désire. Elle vit aussi dans une haine de soi, préférant les Français et détestant les Arabes : « Les Arabes je les hais ! « murmure Touma ». Ainsi elle copie le racisme que les jeunes hommes français lui témoignent : « Je n'ai jamais fait pareille demande à une Arabe… Lorsque ma mère saura ». Les jeunes hommes européens ne voient en elle que la sensualité de la femme orientale. Le cliché de l'orientalisme, dont souffre aussi le capitaine français chez Mimouni[51]. Ils voient bien que Touma est une « mauresque », mais leur désir est plus fort.

Touma est la jeune femme occidentalisée qui décide elle-même avec quel homme européen elle sort. C'est la guerre qui lui a apporté cette nouvelle chance, cette liberté des moeurs. Elle découvre son pouvoir sexuel, mais ceci n'est pas innocent. En préférant ses plaisirs individuels aux besoins collectifs de la révolution, elle sacrifie les militants qui luttent pour leur pays. En échange de l'attention et des petits cadeaux du policier pied noir Martinez, elle trahit les militants, parmi lesquels Salima. Touma sera tuée par son propre frère.

Il est intéressant de voir comment les deux traîtres, la « putain » Touma et le harki Hakim, sont vus par le biais de Chérifa. Le narrateur nous raconte que Hakim est très zélé et ambitieux : il collabore avec les Français pour faire carrière. Apparemment il ne voit pas que « la population indigène » de Blida prépare un avenir sans colonisateur. En fait, Hakim est victime du système

colonial : il ne s'imagine pas qu'un jour les Algériens eux-mêmes puissent décider. En continuant bêtement à servir le maître, il pense s'assurer d'un avenir solide. De cette façon Hakim devient un personnage tragique. On voit donc clairement pourquoi le harki choisit le côté de l'ennemi, mais ce n'est pas le cas pour Touma. Trahit-elle parce qu'elle hait les Arabes, donc parce qu'elle se hait elle-même ?

C'est peut-être pour cela que la jeune femme est jugée plus durement que l'homme. De toute façon Chérifa porte un regard clément sur le harki. Dans d'autres romans de guerre, je n'ai pas rencontré d'attitude aussi compréhensive envers le collaborateur[52] ; au contraire, dans la fiction algérienne francophone il est représenté comme une figure exécrable. Voilà ce que nous dit le narrateur des pensées de Chérifa vouées à Hakim :

> Elle ne juge pas. Pour un peu, elle plaindrait Hakim. Est-ce sa faute s'il a, voici dix ans, choisi ce métier ? Quatre enfants à nourrir, une femme ; de plus une vieille mère, des sœurs non mariées et un jeune frère dans une autre maison, plus délabrée encore que celle-ci et plus humide. Chérifa ne veut pas juger. Youssef non plus, elle le sait ; jamais elle ne l'a entendu condamner Hakim. P. 79

Cependant Chérifa n'a aucune indulgence pour Touma, qui est une « maudite » :

> Chérifa, tandis qu'elle passait, tête baissée, a entendu le rire. Un regard rapide sur le côté : elle reconnaît Touma. « Maudite ! » dit-elle mais sans haine, plutôt par habitude : son attention fixée sur un seul but, Youssef, annihile les autres sentiments. Puis elle remarque avec la même indifférence : « Ainsi, c'est bien vrai ce que les gens racontent sur la fille de la pauvre vieille Doudja… maudite, elle doit nous trahir.

Quoiqu'il soit un traître lui aussi, un collaborateur qui torture ses compatriotes dénoncés par Touma, Hakim peut compter sur plus de sympathie que Touma. Dans sa critique de la traduction anglaise des *Enfants du nouveau monde* publiée en 2005 (*Children of the new world*), Elsa Dixler estime qu'il n' y a qu'un seul

personnage vraiment détestable dans le roman et que c'est la jeune fille. Elle écrit : « *the Algerian policeman hates to torture suspected partisans ; the least sympathic character, an Algerian informer, is a young woman* »[53] Pour ma part, je n'ai pas trouvé d'indication permettant de constater que Hakim déteste torturer. En fait il fait prévaloir ses aspirations individuelles sur les besoins collectifs de la Révolution, tout comme Touma, qui veut profiter de son corps et de sa beauté. Dans le chapitre 6, « La torture en fiction » je reviendrai sur le personnage de Hakim.

L'auteur s'est projeté dans le personnage de la jeune militante Salima, qui est arrêtée après avoir été dénoncée par Touma. Dans sa cellule, Salima entend des cris lors d'une séance de torture dirigée par Hakim. Comme les femmes cloîtrées qui soutiennent les leurs par leurs encouragements pendant les accrochages dans la montagne, Salima accompagne les cris du torturé. Avec joie et ardeur, elle se répète tout le temps « Voici le chant de mon pays » (p. 182). Les cris et hurlements de douleur, se transforment en chant dans le corps de Salima qui s'identifie à la victime et qui souffre avec elle :

> Les dents toujours serrées, prise par l'effort dans lequel elle persévère avec une ténacité qui la vide, elle continue, toute une journée lui semble-t-il, à accompagner ainsi le long vertige vociférant de l'homme. Longtemps après que les cris se sont tus définitivement, Salima résonne encore de leur écho (…) p. 182.

A deux reprises donc, Djebar nous présente des femmes qui restent en dehors du drame, mais qui y participent à leur façon, comme l'écrivaine elle-même en 1961, lorsqu'elle rédigeait son roman sur la guerre, loin de son pays natal.

Djebar a choisi un poème d'Eluard en exergue de son roman : « Et pourtant de douleurs en courage en confiance/S'amassent des enfants nouveaux/Qui n'ont plus peur de rien pas même de nos maîtres/Tant l'avenir leur paraît beau ». Le roman se termine sur le sourire d'une petite fille, qui a le visage plein de

confiance et qui n'a pas peur. Elle fait penser à Zoulikha dans *La dernière impression.* Les personnages du roman de Djebar se trouvent au seuil d'une nouvelle ère et sentent « les palpitations d'un nouveau monde ». Les personnages féminins comme Amna et Chérifa, entreprennent des choses qu'ils n'ont jamais faites auparavant (sortir toute seule, mentir à son mari). Dans le cas du personnage de Lila, qui sera arrêtée et emprisonnée, il s'agit d'un « véritable réveil » comparable à rien d'antérieur. Djebar s'arrête donc surtout à l'évolution psychologique de ses personnages, pour qui la guerre signifie un nouveau monde. Cependant personne ne sait encore quelle Algérie va surgir, une fois le colonisateur parti, tout comme dans le roman de Haddad.

Les fictions de ce premier chapitre, ne portent encore aucune une vision sur le monde à l'indépendance de l'Algérie. Les personnages sont encore trop occupés à témoigner de la destruction d'un ancien monde destiné à disparaître pour toujours. Ce qui apparaît clairement dans les fictions, c'est que la Révolution est juste et qu'il faut faire des sacrifices (par exemple subir la torture) pour aboutir à la fin, (« Voici le chant de mon pays »). Les fictions rédigées pendant la guerre montrent qu'il est encore trop tôt pour se projeter dans un avenir qui se déroule après le départ du colonisateur. Dire la guerre en la vivant, c'est surtout s'arrêter sur la prise de conscience d'un personnage (Saïd), sur l'évolution psychologique de différents personnages (féminins) pour qui la guerre signifie une chance (Djebar), sur une autre façon de dire l'horreur de la guerre (Dib) et sur l'injustice coloniale (Haddad, Djebar).

Ces injustices coloniales font partie de la mémoire collective mise en scène dans les romans, je dirais qu'elles constituent des « lieux de mémoire » du roman algérien francophone. Dans le présent chapitre, il s'agit de la participation des « indigènes » aux deux guerres mondiales sans aucune possibilité de faire carrière dans l'armée. De plus, le colonisateur a la mémoire courte : pendant la guerre d'Algérie, il « oublie » les sacrifices consentis par la population musulmane pendant les deux guerres, comme le

montre Haddad. Djebar, quant à elle, se réfère à Sétif, jour de fête pour les Français, jour de deuil pour la population musulmane d'Algérie. Dans un long monologue intérieur des *Enfants du nouveau monde*, Youssef, le mari de Chérifa, pense au 8 ami 1945 et à l'éveil nationaliste de cette journée historique. Les drapeaux brandis étaient « des bouts de draps rapiécés » cousus par les femmes, et la police coloniale a dit que c'étaient des « sales torchons ». Youssef est arrêté ce jour-là pour avoir participé à la manifestation et en prison, il rencontre « des frères » avec qui il va préparer l'insurrection de 1954:

> La même place, nette comme dans son souvenir ; les mêmes cafés qui avaient cependant fermé en signe de festivité puisqu'on croyait célébrer le jour de l'armistice, car ce jour s'annonçait comme une kermesse allègre où tous auraient leur part, « tous et pourquoi pas nous – disait avec un début de rage Youssef à Chérifa- nous, les opprimés, les soumis, les « bicots », nous dont le sang avait irrigué les champs de leur « grande guerre ». (…) Les premiers drapeaux étaient sortis au centre même de la place, près du kiosque, puis, portés au-dessus des vagues de la foule de plus en plus dense, il s'écoulaient dans les rues voisines, parvenaient en face de l'esplanade large de l'église où les attendait en rangs serrés un nombre impressionnant de policiers derrière lesquels, tendu de panique et de haine, s'était abrité le monde des femmes endimanchées et chapeautées, de leurs époux aux cols amidonnés qui pensaient fêter, selon le protocole ordinaire, l'armistice d'une guerre qu'ils n'avaient pas connue, la défaite d'un régime qu'ils avaient, pour la plupart, soutenu. (C'est moi qui souligne, DS), p. 190-193.

On va voir dans les différents chapitres à venir, que cette mémoire collective du 8 mai 1945 et des deux guerres mondiales ressurgit, qu'il s'agit d'un point d'ancrage pour les auteurs algériens lorsqu'ils évoquent la guerre d'Algérie.

[1] http://www.unesco.org/courier/1999_03/fr/dires/txt1.htm
[2] Catherine Milkovitch-Rioux, "Avant-propos" in *Ecrire la guerre* (Clermont Ferrand : Presses universités Blaise-Pascal 2001), 18.
[3] Cf. chapitre 2 « La guerre de libération et la "mémoire officielle" en Algérie ».
[4] Le 23 avril 1955 s'établit en Algérie la censure préalable. Le 7 janvier 1957 le superpréfet d'Alger confie au général Massu et à la 10e DP les pouvoirs de police sur le Grand Alger. Le 2 juin 1958, la censure est levée », cf. Stora, Benjamin, « Repères chronologiques » in *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962) (Paris/ La découverte* 2002 [1993]).
[5] Cité par Ammaria Lanasri, « The War of National Liberation and the Novel in Algeria" in *L'esprit Créateur. La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberaion*, Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001) p. 59.
[6] Cf. Stora, Benjamin, Gervereau, Laurent (dir), *Photographier la guerre d'Algérie* (Paris : Marval 2004).
[7] Haddad, Malek, *La dernière impression* [Paris Julliard 1958] réédité dans *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002).
[8] Cf. chapitre 2 "La guerre de libération nationale et la "mémoire officielle" en Algérie ».
[9] Le mot « élève » implique que le père de Saïd est instituteur. Deux instituteurs arabes assimilés, au service de l'Education Nationale, le père d'Assia Djebar, et celui de Maïssa Bey, nous sont connus grâce aux textes de leurs filles. Un autre instituteur francophone très connu est Mouloud Feraoun. Le 15 mars 1962, l'écrivain a été assassiné froidement avec six de ses collègues, enseignants comme lui, sur leur lieux de travail, dans les locaux de Château Royal à El-Biar, près d'Alger, par un commando de l'OAS.
[10] La seule référence historique à la guerre d'Algérie. Le couple Monnerot était arrivé depuis moins d'un mois en Algérie pour y enseigner à Tiffelfel, un petit village entre Arris et Biskra, dans les Aurès. Guy Monnerot et sa femme étaient scandalisés par le fait que 15% seulement des enfants musulmans fussent scolarisés en 1954. De retour d'un déjeuner chez un ami à Arris, le car est arrêté par des maquisards qui visent les passagers européens. Hadj Sadok dont ils ont fait la connaissance dans le car, veut les protéger, et ne sera pas épargné, comme Guy Monnerot. Madame Monnerot est blessée gravement. Cf. *Historia Magazine* (Rédacteur en chef Yves Courrière), « La guerre d'Algérie » (112 numéros), 22 septembre 1971, p. 9. Haddad n'évoque pas l'assassinat de la victime musulmane qui a voulu protéger le couple français. Le personnage Saïd du roman de Haddad dit que l'instituteur aurait dû rester chez lui en France au lieu de venir en Algérie. Haddad écrit : « -La guerre n'est pas jolie. Robert (sic) Monnerod (sic) aurait dû rester dans son Limousin. D'ailleurs il faudrait tout savoir, la propagande s'est emparée de son cadavre…. », p. 138.
[11] Cf. Dugas, Guy, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002), texte biographique sur Malek Haddad, p. 996.
[12] Gilbert Meynier a écrit un ouvrage historique sur l'histoire intérieure du FLN : *Histoire intérieure du FLN 1954-1962* (Paris : Fayard 2002).
[13] Alleg, Henri, Préface de la traduction Française de L*'As* de Tahar Ouettar, roman traduit de l'arabe par Bouzid Kouza avec la collaboration de Idris Boukhari et Jamel Eddine Bencheikh (Paris : Messidor/Temps Actuel 1983).
[14] Ouettar, Tahar, *L'As*, p. 191-192.
[15] La traduction Française voit le jour pendant la seconde guerre mondiale, sous le titre *Pour qui sonne le glas*, roman traduit par Denise V. Ayme, (Londres : Heineman & Zsolnay 1944).
[16] Cf. Chapitre 2, "La guerre de libération nationale et "la mémoire officielle" en Algérie".
[17] Cf. Entretien accordé par Maurice Blanchot à Madeleine Chapsal pour l'hebdomadaire *L'express* qui le refusa. L'entretien fut publié en 1961 dans *Cahiers libres* et est repris dans Blanchot, Maurice, *Ecrits politiques. Guerre d'Algérie ,Mai 68 etc. 1958-1993* (Paris : Editions Léo Scheer 2003), p. 41.
[18] Cf. chapitre 5, "Un retour de mémoire": le témoignage non littéraire et la torture ».
[19] Milkovitch-Rioux, Catherine "Avant-propos" in Milkovitch-Rioux, Catherine et Pickering, Robert (dir.), *Ecrire la guerre* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2000).
[20] Dib, Mohammed, " Postface à la première édition de Q*ui se souvient de la mer?*" in Dugas, Guy. *Algérie. Les romans de la guerre*, (Paris : Omnibus 2002), pp. 985-987.
[21] Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon* (Paris: Gallimard 1956)
[22] Khadda, Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse* (Edisud : Aix en Provence 2003), p. 51.
[23] Sarraute, Nathalie, *Ici* (Paris: Gallimard 1995): "Arcimboldo! C'est lui… Un bolide, tombé ici tout d'un coup, Dieu sait comment, Dieu sait où… Arcimboldo tout entier. Arcimboldo au grand complet. L'Arci… énorme démesuré… et le bold audacieux et le « o » insolent, arrogant qui le redresse encore plus haut, le cambre, le cabre… », p. 182.
[24] Pour la notion de quête (spirituelle) dans l'oeuvre de Dib, cf. la thèse de Mourida Akaïchi : *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Gassan Kanafani*. Doctorat Nouveau Régime, Université Lyon 2, novembre 2000, en ligne : http://www.limag.refer.org/Theses/Akaichi_3.htm, consulté le 4 janvier 2007.
[25] Khadda, Naget, o.c., p. 60.

[26] Cf. Bonn, Charles, Chapitre 1: Le dépassement du réalisme dans *L'incendie* (1954) et *Qui se souvient de la mer* in *Lecture présente de Mohammed Dib* (Alger : Enal, 1988), en ligne : http:// www.limag.refer.org/Textes/Bonn/Dib/ENAL/Dib%20Ch1%20Inc&SM.htm, consulté le 2 janvier 2007.
[27] La nouvelle a été publié en 1966 dans *Le talisman*.
[28] Dib, Mohammed, "Naëma disparue" in *Le talisman* (Arles: Actes Sud 1997 [du Seuil 1966], p. 67.
[29] Cf. Chapitre 6 "La torture en fiction".
[30] Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre* (Paris : Gallimard 1980), p. 79.
[31] Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer* in *Algérie les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002 [1962]), p. 390.
[32] Cf. chapitre 6: "La torture en fiction".
[33] Ginzburg, Lidyia, *Journal du siège de Leningrad* (Paris: Christian Bourgois 1996).
[34] Dib, Mohammed, « Naëma disparue », in *Le talisman*, p. 70.
[35] Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, o.c. p. 422.
[36] Cf. Hillesum, Etty, *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943*, traduit du néerlandais par Philippe Noble (Paris : Du Seuil 1985).
[37] Schrijvers, Piet, « Etty Hillesum in joodse contexten » in van den Brandt, Ria en Smelik, Klaas (red.) *Etty Hillesum in facetten* (Budel: Uitgeverij Damon 2003), p. 37-55.
[38] Cf. Chapitre 7 : «Auteurs et personnages assiégés ».
[39] Cf. Chapitre 2: "La lutte de Libération nationale et "la mémoire officielle" en Algérie".
[40] Charles Bonn note: "A qui voudrait forcer le décodage,il serait aisé de voir dans les minotaures des soldats, et dans les spyrovirs à la sirène agressive des jeeps de l'armée. Mais l'expression onirique que nous avons ici n'est-elle pas infiniment plus riche d'évocations et de connotations ? Sans compter que ce vocabulaire accentue, comme le titre de l'Hospodar (ancien titre des princes vassaux du sultan de Turquie, qui permet ainsi de « banaliser » la colonisation répressive en son principe même, indifféremment turc ou français), le caractère étranger et impersonnel de **tout** système répressif. » o.c. note 16.

[42] Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer,* o.c. p. 377-378.
[43] Cf. *Historia Magazine* numéro 196, p. 173.
[44] Il y a de nombreux ouvrages consacrés à l'oeuvre de Djebar. Pour ne citer que les livres les plus récents: Mireile Calle-Gruber, *Assia Dejbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie* (Paris : Maisonneuve et Larose 2001) ; Jane Hiddleston, *Out of Algeria* (Liverpool : Liverpool University Press 2006) ; Priscilla Ringrose, *Assia Djebar. In Dialogue with Feminisms* (Amsterdam/New York : Rodopi 2006).
[45] Hiddleston, Jane. "The specific plurality of Assia Djebar in *French Studies*, Vol. LVIII, No. 3, p. 372.
[46] Calle-Gruber. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris Maisonneuve et Larose 2001, p.16.
[47] Djebar, Assia. *L'amour, la fantasia*, Paris Editions Albin Michel 1995 [1985], p. 301.
[48] Entretien d' Aliette Armel avec Assia Djebar in *Le magazine littéraire* juin 2002.
[49] Djebar, Assia, *Les enfants du nouveau monde* (Paris : Collection 10/18 1973 [1962]), p. 15.
[50] Le personnage Hakim sera étudié au chapitre 6 : « la torture en fiction ».
[51] Cf. chapitre 2: "La guerre de libération et la "mémoire officielle" en Algérie ».
[52] Pour les harkis et la guerre d'Algérie, cf. chapitre 5 : « Un « retour de mémoire » : le témoignage non littéraire et la guerre d'Algérie ».
[53] Dixler, Elsa, "Children of the New World. A novel of the Algerian War" in *New York Times* vendredi 3 mars 2006. Le roman a été traduit par Marjolijn de Jager. (Feminist Press 2005).

Chapitre 2

La guerre de libération et la «mémoire officielle» en Algérie

Decades after Independence, Algerian fiction still stands by the ideology of the « sacred cause », imposed by the official line. Confronted with the complex machinery of State and with an oppressive bureaucratic system, novelists had no other choice than to express the FLN (Front de Libération Nationale) ideology with its univocal message. Literature often became no more than a machine whose existence depended entirely on the bureaucracy under the control of the one-party system.
Ammaria Lanasri[1]

-Vous êtes aussi historienne : pourquoi n'avoir pas préféré l'écriture de l'Histoire à la littérature, pour témoigner ?
-Ce que la mémoire des hommes conserve, c'est ce que les écrivains en ont laissé. J'ai senti que pour dire tous ceux qui avaient vécu notre lutte de libération, il était préférable de le faire par l'art, sinon je ne parviendrais pas à toucher le cœur, la sensibilité des hommes d'aujourd'hui. L'Histoire en tant qu'écriture est trop désincarnée.
Myriam Ben dans un entretien avec Christiane Chaulet -Achour[2].

Je dis mes amis écrasés d'oubli, mais vivants encore dans la mémoire d'un vieux chacal; il vient chaque soir déchirer la nuit de lents sanglots.
Yamina Mechakra, *La grotte éclatée*.

Introduction

Dès 1966, le pouvoir algérien encourage la production de récits révolutionnaires qui présentent l'image mythique d'un univers où les rôles sont clairement définis entre les héros et les traîtres, les libérateurs et les oppresseurs. Il s'agit d'une « écriture de l'histoire » partiale. La Société Nationale d'Edition et de Diffusion (SNED) destinée à éditer et diffuser une « littérature à thèse », est crée en 1967 et reçoit d'énormes subventions d'Etat. Malgré la mise en place de cette maison d'édition, la plupart des écrivains algériens, surtout francophones, publient en France. « La censure et les interdits de tous ordres expliquent en grande partie la « fuite » des auteurs », note Benjamin Stora. Le français n'était cependant pas absent des publications de ces éditions d'Etat : entre 1962 et 1973, sur les 555 livres publiés par la SNED, il y en a 268 en français[3].

Aussi bien Charles Bonn (1985) qu'Ammaria Lanasri (2001) montrent que la vision nationaliste et officielle d'un peuple uni qui s'est constituée en Algérie après la guerre, peut être retracée dans la littérature écrite après

l'indépendance. Lanasri établit une distinction entre la fiction publiée en France et celle publiée en Algérie. Les romans édités par la SNED ont presque toujours la guerre pour thème principal. Les textes édités en Algérie après la guerre ont une fonction didactique et idéologique. Les personnages luttent pour la cause sacrée, témoignent d'une haine farouche contre le colonisateur et le traître, le harki, y est dépeint comme un personnage diabolique. Dans ces textes, la guerre est une aventure collective. Une des images communes est la lumière.

Dans ces fictions, le message officiel et le discours dominant sont l'élément le plus important. L'univers évoqué est manichéen. Parfois les stéréotypes sont extrêmes : dans *La maison au bout des champs* (1979) de Chabane Ouahioune, par exemple, le narrateur explique que la torture fait partie de la nature du colonisateur, et qu'elle est incompatible avec celle du colonisé : « La torture, Selma, est incompatible avec ton esprit abreuvé d'eau claire par toutes les sources de ton pays, et baigné de la lumière du ciel de ton pays. Elle a été inventée pour leur seul usage, par les esprits chagrins et inquiets des pays où règne la froide grisaille… » [4].

Charles Bonn a analysé des nouvelles sur la guerre, publiées dans la revue *Promesse* (fondée par Malek Haddad) entre 1970 et 1971 et des romans francophones publiés par la SNED à Alger. Presque tous les auteurs reproduisent l'idéologie en vigueur à l'époque et consolident l'esprit nationaliste. Ils glorifient une nation algérienne mythique d'avant la colonisation, et représentent l'unanimité non moins mythique d'un peuple dans la Révolution. Presque tous les textes expriment un refus de différence :

> Différence que constituent les ennemis extérieurs de ce peuple uni et fier. La « sous - littérature » que produit le discours idéologique comportera donc nombre d'ennemis qui sont autant de héros négatifs caricaturalement enlaidis jusqu'aux limites du racisme, et en tout cas d'un « machisme » puissant. Ainsi dans les romans d'espionnage produits en Algérie, les ennemis sont le plus souvent efféminés, adipeux, voleurs de mauvaise foi, et ont même quelquefois des « têtes de juifs ». »[5]

Cette version algérienne du réalisme socialiste exclut la liberté d'expression, qualifiée de « valeur libérale bourgeoise ». Bonn évoque la récurrence de trois « valeurs refuges » dans les textes, qui sont les garantes de l'identité nationale : la femme, gardienne de la tradition et représentée souvent comme femme-patrie, le fellah, représentant la terre ancestrale et le moudjahid, le combattant martyr, emblème de légitimité historique. Les nouvelles et romans sont tournés vers le passé et « inadaptés en tant que tel, à la fois aux réalités du présent et aux espérances de l'avenir ». Les contradictions du réel et l'existence de l'autre sont refoulées. Bonn démontre que malgré leur inscription dans une idéologie nationaliste algérienne d'après-guerre, les romans s'adressent à un lectorat français imaginaire. Les auteurs citent les grands classiques de la littérature française (appris à l'école en Algérie pendant la colonisation à l'aide de la fameuse collection littéraire scolaire de Lagarde et Michard), et se servent par exemple du « crachin de Bretagne » pour décrire la pluie en Algérie. La pluie est une métaphore de la situation coloniale. Toujours selon Bonn, les textes ne posent donc en aucune manière le problème de leur lieu d'énonciation : écrire en français en Algérie après la guerre.

Pour le présent chapitre, j'ai choisi trois romans et une nouvelle, dus à des écrivains relativement connus, qui ont été publiés en Algérie et en France pendant la « period of commemoration » (Lanasri, 2001). Dans son article sur la guerre de Libération et le roman en Algérie, Lanasri distingue plusieurs périodes : « The period of resistance » (les romans écrits avant 1954, ou pendant la guerre) ; « The period of commemoration » (les romans écrits des lendemains de l'indépendance aux années soixante-dix) ; The period of disenchantement (les romans publiés en France qui dénoncent le mythe de « la cause sacrée » à partir de la fin des années soixante).

J'ai choisi deux écrivains qui ont été des témoins directs du conflit, Ben (née en 1928) et Mammeri (né en 1917), et deux auteurs d'une génération née

peu avant la guerre, Mechakra (1949) et Mimouni (1945). La nouvelle « Nora » de Ben, a été publiée (en 1982) par La maison du livre à Alger, les romans *Le printemps n'en sera que plus beau* de Mimouni et *La grotte éclatée* de Mechakra par la SNED (en 1979), *L'opium et le bâton* de Mammari par la Librairie Plon à Paris (en 1965). Dans quels moments historiques, dans quelles mémoires collectives ces fictions s'ancrent-elles ?

« La réalité dépassait les phrases de si loin »

L'opium et le bâton est le troisième roman de Mouloud Mammeri. Après La colline oubliée (1952) et Le sommeil du juste (1953), roman où il fait participer ses personnages à la Deuxième Guerre mondiale dans le rôle de figurants, il aborde ici le thème de la guerre d'Algérie sur le mode d'un réalisme socialiste.[6] Le roman se déroule partiellement à Alger et au Maroc, mais la partie principale a pour théâtre la campagne kabyle, le village berbère de Tala-Ouzrou. Le personnage principal, Bachir Lazrak, est médecin. Cette profession est très symbolique ; en soignant les combattants, Bachir peut aider à guérir son pays souffrant. C'est un Algérien assimilé qui s'habille à la française, qui parle français et dont les références intellectuelles sont françaises. Il a ce que Edward W. Said appelle « collaboré » au projet impérialiste en se rendant en France pour y étudier et en apprenant "*the ways of the advanced white man, translating his works, picking up his habits*."[7]

En se référant à Ronald Robinson, Said note d'ailleurs que les Européens n'auraient pas pu conquérir et gouverner leurs empires non européens sans la collaboration de la population locale.[8]

D'un jour à l'autre, Bachir Lazrak quitte sa fiancée française et son appartement à Alger, d'abord pour soigner un maquisard blessé qui réclame un médecin musulman, ensuite pour organiser les services sanitaires des combattants au maquis. Ce choix un peu impulsif, né de la force des choses,

l'amène non seulement dans son village natal, mais fait aussi qu'il devient conscient de son identité d'Algérien et de berbère. Il est devenu un résistant malgré lui. Le titre du roman réfère à l'opium, c'est-à-dire à la soumission de la population indigène par une politique d'assimilation, et au bâton, qui est le symbole de la violence et de la torture pratiquée pour rompre la résistance de cette population.[9]

L'heure des choix est présentée ici d'une façon simple, écrit Guy Dugas dans « Dire la guerre en la vivant ».[10] *L'opium et le bâton* voit le jour l'année même du coup d'état du colonel Boumediene (le 19 juin 1965), qui fait « la preuve du triomphe du FLN et d'une conception militaire de la guerre d'Algérie, fixant pour des décennies la légende d'un conflit « aux deux millions de martyrs » qui ferait l'unanimité parmi les Algériens. » Selon Dugas, c'est précisément ce point de vue qu'à certains égards reprend ce troisième roman de Mammeri. La question berbère, omniprésente dans d'autres œuvres de l'auteur, y serait reléguée au second plan, « derrière le point de vue consensuel et patriotique ». Toujours selon Dugas, dans le roman, les choses seraient présentées aussi de façon manichéenne.

En revanche, selon la chercheuse Malika Boukhelou, *L'opium et le bâton* n'est pas du tout un roman présentant les événements de façon dichotome. Au contraire, c'est un roman polyphonique où le cri de révolte des villageois berbères de Tala-Ouzou, le cri d'un peuple étouffé, domine parmi la cacophonie des voix françaises, algériennes et harki. Ce cri devient « le cri de l'atavique révolte »[11]. Il est à noter que le personnage de Bachir Lazrak n'est pas le seul à se développer dans le roman, c'est également le cas du harki Tayeb. A la fin, c'est un homme qui regrette ses actes, mais trop tard.

Voyons d'abord de plus près comment la narration est organisée.[12] L'histoire, dans *L'opium et le bâton*, est racontée par un narrateur hétérodiégétique, mais à divers moments il devient un habitant de Tala-Ouzrou, qui observe la douleur des habitants de ce village condamné. Dans la dernière

partie du roman par exemple, qui se déroule à Tala-Ouzou, le narrateur dit « nous » et devient un témoin à distance de la répression que doit endurer la population. Comme les Français veulent savoir si les villageois cachent des « rebelles » et que les villageois répondent négativement, mais en précisant que de toute façon, ils ne peuvent pas savoir ce qui se passe dans les champs sous le couvert des oliviers, le capitaine donne l'ordre de couper les oliviers. Les villageois doivent exécuter eux-mêmes la besogne. Avant de détailler l'enchaînement des faits (interprétation en berbère des mots du capitaine par le harki Tayeb, réponse des villageois, ordre du capitaine et présentation des premiers paysans dès l'aube devant le poste de la SAS[13]), un narrateur homodiégétique raconte qu'il a vu brûler des forêts et des oliviers. Il se situe quelque part : « nous nous mîmes à regarder les nôtres au bas de la colline », dit-il, devenant ainsi un narrateur présent comme personnage :

> Les nuits de chez nous sont souvent fraîches, même par grande chaleur ; les soirs d'incendies, le vent qui soufflait de la montagne les rendait étouffantes. Quand nous apprîmes que c'était des oliviers qui brûlaient, nous nous mîmes à regarder les nôtres au bas de la colline avec plus d'amour et d'inquiétude : ils étaient notre seule ressource. (p.188)

Le narrateur suggère que c'est à cause de ces incendies qu'il voit chaque soir à l'horizon de Tala, que le capitaine français a eu l'idée sadique de faire abattre par la population elle-même sa seule ressource et un symbole millénaire de sa campagne.

Dans *L'opium et le bâton* c'est donc un narrateur essentiellement hétérodiégétique qui raconte l'histoire, mais il n'est pas omniscient, la perspective passe par différents personnages. C'est surtout par l'intermédiaire de la perspective de Bachir que le lecteur perçoit d'abord les choses. Après le départ de Bachir pour un séjour de repos au Maroc (il a été blessé à la jambe lors d'un accrochage), l'histoire continue sur deux plans : dans cette ancienne zone

espagnole du Maroc où Bachir vit une aventure avec Itto[14] et dans le maquis où Omar et Ali, le frère combattant de Bachir, ont été fait prisonniers. Dans la partie qui se déroule au maquis, le lecteur ne perçoit pas l'histoire selon la vision du combattant, mais selon le prisme d'un soldat français, Georges. Celui-ci incarne le personnage du bon soldat français qui choisit le côté de l'ennemi et fraternise avec lui. Les autres romans écrits dans un cadre idéologique, qui font l'objet de ce chapitre, ne représentent pas « le bon soldat français ».

Pendant la nuit, les deux combattants ont été conduits les yeux bandés dans un poste militaire des Français. Omar, qui est de Tala comme Ali et Bachir, subit la torture, mais ne lâche rien sur l'endroit où pourrait se trouver leur commandant, Amirouche. Mammeri a d'ailleurs choisi ici une figure réelle et emblématique de la guerre d'Algérie ; en 1957, le colonel Amirouche a repris le commandement des maquis kabyles. Selon Assia Djebar il a une part de responsabilité dans l'assassinat d'Abane Ramdane et aurait commandé l'élimination de deux à trois mille jeunes maquisards dans le cadre d'une opération « d'épuration » en 1958 et 1959[15]. C'est dans un récit publié en 1995 que Djebar critique ce héros de la guerre de libération ; en 1965, par contre, le personnage d'Amirouche dans le roman de Mammeri est un héros complètement intact, pur de tout soupçon.

Après la séance de torture, non représentée, menée par un lieutenant français, qui contrôle aussi le secteur dans lequel se trouve Tala, Omar doit monter dans un hélicoptère et pendant que l'engin fait des ronds dans l'air, il est jeté dehors et s'écrase. « Soudain, dans un cri sauvage, la banane cracha une petite boule ronde ; elle était d'abord recroquevillée, puis des bras, des jambes lui poussèrent qui se mirent à gigoter follement dans le ciel. Omar s'écrasa. » (p.132). Georges doit veiller Ali, un mort en sursis, que le lieutenant doit venir chercher le lendemain. Georges sait ce qui va arriver à Ali et décide de le sauver. Le lecteur perçoit cette décision surprenante à travers un dialogue entre le gardien et son prisonnier. Ce dialogue comporte un comique de situation

parce que « le fellouz »[16] ne comprend pas que la sentinelle Georges l'exhorte à s'enfuir. Après maintes exhortations Ali a enfin compris le message et s'enfuit. Après sa fuite, Georges prend peur des sanctions qu'il encourt de ses supérieurs et disparaît à son tour dans la nuit, pour rejoindre Ali et les autres combattants de son unité. Suit une scène émouvante dans laquelle les deux hommes, un chrétien et un musulman, fraternisent en ne voulant pas partager la dernière boîte de corned-beef de Georges. Comme Ali refuse de manger la viande, parce que selon lui c'est du porc et que sa religion l'interdit, Georges jette le corned-beef dans l'eau de la rivière : « -Voilà, c'était la dernière. Maintenant il ne nous reste plus qu'à crever de faim. –Mais toi tu pouvais en manger. –Non, dit Georges, je ne pouvais pas, ma religion ne le veut pas. Ma religion m'interdit de manger à côté d'un copain qui crève de faim. »

Cette scène émouvante est empruntée à un récit autobiographique, intitulé *Le désert à l'aube* et publié en 1960, témoignage dans lequel Noël Favrelière, un ancien soldat français, relate les circonstances de sa désertion pendant la guerre d'Algérie. Il s'agit d'un jeune rappelé, qui, en août 1956, s'enfuit avec le prisonnier algérien dont il a la garde. [17] Ce récit a eu un énorme retentissement et continua à circuler après la guerre en inspirant de nombreuses œuvres. Selon Anny Dayan Rosenman, ces paroles d'une innocence préservée du déserteur « engagent la restauration du rapport à l'autre et du rapport au monde, dans la préservation d'un lien humain fondamental, celui que la guerre s'acharne à défaire.» Il est donc très significatif que Mammeri ait inséré une partie du témoignage de Favrelière dans son roman. Toujours selon Dayan Rosenman, le déserteur incarne une figure de résistance morale, l'une des seules figures positives de cette sale guerre. « Tant il était important de témoigner que, dans cet affrontement sanglant comme dans tous les autres, quelque chose d'humain peut résister, résiste. Quelque chose d'un lien, d'une possibilité de choix, une trêve dans la violence. »[18]

Le narrateur hétérodiégétique, dans *L'opium et le bâton*, prête donc sa voix principalement à un intellectuel berbère (Bachir) qui d'abord ne s'intéresse pas du tout à la révolution, mais qui change d'avis et coordonne ensuite les services sanitaires au maquis, puis à un déserteur (Georges) qui risque sa vie en s'enfuyant avec son détenu algérien et enfin à un harki cruel (Tayeb) qui terrorise les habitants de Tala, mais qui se repent à la fin.

Mammeri a voulu montrer la guerre à l'aide d'un vaste panorama de points de vues différents. A cet égard, le roman n'a rien de manichéen.

Mammeri a représenté la violence de différentes façons. Rachid est fait prisonnier et la nuit il entend les tortures infligées à un autre prisonnier. Ali et Akli sont fait prisonniers eux aussi et Ali voit comment son ami torturé est jeté d'un hélicoptère et s'écrase. Il n'aura pas de sépulture. Ensuite il y a la violence du harki Tayeb, dont la cruauté est sans bornes. Il y a différentes scènes insoutenables où le lecteur est témoin des actes de sadisme du traître. La violence du colonisateur français dépasse tout ce qu'on peut imaginer : pour se venger sur la population qui a caché des combattants, le capitaine ordonne de faire détruire le village centenaire. Désormais les habitants n'ont plus de village, ni de demeures. Leurs anciens rites ont déjà été détruits, beaucoup de villageois sont morts, en fin de compte il ne leur reste plus rien.

Dès le début du roman, au cours d'une longue conversation entre Bachir et son ami d'enfance Ramdane, qui fait partie du réseau clandestin du FLN, beaucoup d'allusions renvoient à la pratique de la torture[19]. Ramdane essaie de convaincre Bachir qu'il s'est laissé « droguer » (l'opium du titre) par les Français, il veut lui ouvrir les yeux sur L'Algérie en guerre et les méthodes des Français :

> Tiens !… Tu veux que je te gâte le paysage tout de suite, là-bas c'est le Palais d'été où les généraux font la parade entre deux ratissages, à côté la villa Sésini où l'on torture, plus bas le Commissariat central, où l'on débarque les Algériens à toute heure du jour

> et de la nuit par charretées (…) plus loin la mairie où l'on jette les Algériens dans les caves avant l'interrogatoire, la Casbah où les Arabes sont parqués dans leur ghetto, le boulevard Front-de-Mer du haut duquel des foules excitées précipitent les passants parce qu'ils sont Arabes… Elle est visqueuse de sang, cette ville, elle pue le cadavre… jusqu'à l'écœurement. (p.10)

Environ trente pages plus loin, quand Bachir traverse un conflit de conscience parce qu'il ne sait pas s'il doit aider ou non le combattant blessé au risque de sa propre vie, il voit de nouveau le spectacle de la baie d'Alger, qu'il a toujours aimé. Mais cette fois-ci c'est un autre spectacle qui se dévoile devant ses yeux :

> De l'autre côté, à moins de deux cents mètres, dans un immeuble en construction, les paras torturaient à partir de onze heures du soir. Par temps calme, quand les voisins ne tournaient pas à fond le bouton de leurs radios pour couvrir les cris, il entendait distinctement les hurlements de ceux dont c'était le tour d'avouer. (p.34-35).

Cinq mois après avoir quitté son cabinet à Alger, Bachir est clandestinement de retour pour revoir Claude, sa fiancée. Dix minutes avant le couvre-feu, il est fait prisonnier et on l'amène à la DST, un service de police. Dans les scènes qui suivent, le narrateur ne manque aucune occasion de souligner à quel point Bachir est assimilé : un intellectuel sorti des écoles françaises, un médecin qui a étudié à Paris, bien habillé et chaussé, portant cravate. De cette façon, l'auteur met en scène le racisme du colonisateur. « On dirait que Bachir est un Français qui a appris le kabyle », a dit un harki dans son village natal, et c'est un compliment sans bornes. C'est grâce à son langage soigné, son sang-froid et sa façon européenne de négocier avec le commissaire, que Bachir, le Dr Lazrak, peut déjouer les manœuvres du Français. Cet algérien qui ressemble tant à un Européen, à un des leurs, ne sera pas torturé :

> -Ecoutez, docteur. Vous avouerez que, malgré tout ce que les rebelles publient sur nos prétendues atrocités, nous n'avons pas été très méchants… ni même très curieux avec

> vous. En fin de compte, nous allons vous renvoyer à vos chères études… Vous vous en serez tiré à bon compte, avouez-le. (p.129)

Entre deux séances d'interrogatoire, il se retrouve enfermé dans une pièce sale et sans lumière avec quelques compatriotes qui ont moins de chance que lui. Dans le même bâtiment et non loin d'eux, à onze heures du soir les tortures commencent : l'un d'entre eux en sera la victime. Bachir entend ses cris de douleur :

> Le premier Ha ! de Mezoued couvrit toutes leurs voix. Ils se turent par pudeur. Bachir maintenant avait chaud, partout sauf aux pieds, glacés. Mezoued ne criait pas tout le temps. A la fin ce n'était plus un cri de douleur, c'était comme un hurlement animal. (p.126).

Ce que la population de la campagne a dû endurer pendant la guerre de Libération, Mammeri le raconte dans les scènes qui se déroulent à Tala, ce village kabyle, que l'auteur nous montre comme un « camp concentrationnaire »[20]. Tala est pris entre les combattants qui se cachent la nuit chez les villageois et les Français qui cherchent ces « hors la loi » et qui déclarent que ceux qui cachent des combattants sont eux-mêmes des combattants qu'ils peuvent « réduire ».

> A vrai dire, la plupart des gens de Tala voulaient cette libération, mais les maquisards pour y aller avaient pris la voie droite, nous la voie plus tortueuse mais pas nécessairement moins dangereuse de la vie à côté de l'ennemi, et quelquefois avec lui. (p.88).

Le village est vidé de tous ses hommes, qui se battent au maquis. Un des seuls à être resté est le harki Tayeb, qui a choisi le camp des Français et fait subir une violente répression aux villageois. Lui et le lieutenant Delécluze sont les gardiens du camp et les habitants doivent subir leurs caprices et leurs violences.

La population craint surtout Tayeb et les harkis qui exécutent tous les ordres du lieutenant avec zèle. Dans la scène où les villageois doivent abattre leurs oliviers, c'est un harki qui donne les premiers coups de hache et un autre qui donne un coup de pied à une vieille femme qui pleure son arbre et le caresse.

Dans une autre scène le capitaine Marcillac, chef du lieutenant Delécluze, a dressé une liste de vingt femmes et dix hommes de Tala qu'il soupçonne d'être complices des maquisards. Le narrateur glisse une allusion au fait que la pratique de la torture était couverte par les autorités (militaires) pendant la guerre d'Algérie :

> Le capitaine Marcillac savait qu'il était à la limite de la légalité. En principe, les interrogatoires trop poussés étaient interdits. Mais quoi ? Il fallait vouloir les moyens de sa fin. Contre une entreprise de subversion internationale qui ne reculait devant aucun acte pourvu qu'il servît, il était idiot d'avoir des scrupules. Si le commandement venait à apprendre l'initiative du capitaine Marcillac, il ne l'approuverait pas mais il la couvrirait, et c'était l'essentiel. (p.209-210)

Je veux souligner ce passage : on apprend donc, dans un roman publié en France en 1965, que la torture n'était pas le fait de quelques officiers pervers, mais une pratique systématique et que les hauts responsables étaient au courant. En France, dans les années soixante, la torture était encore un sujet tabou : c'est en 1962 que Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi publient leur livre sur Djamila Boupacha, par lequel elles veulent convaincre le public français de dénoncer la torture en Algérie.[21]

Après avoir convoqué avec violence sa propre femme sur la place de Tala, Tayeb prend la tête du convoi de trente personnes, qui descend vers la SAS pour y être interrogé. A la sortie du village, ils rencontrent une jeune femme portant son petit enfant sur le dos et accompagnée de sa vieille mère. Tayeb sait que la jeune femme, Tassadit, est un agent de liaison. Elle est aussi la fiancée du combattant Ali, le père de son enfant. Le harki frappe la vieille femme, et

arrache le bébé de Tassadit. Puis il oblige les deux femmes à rejoindre le convoi, tandis que le bébé, « une graine de fel », est abandonné dans un fossé :

> Et comme la vieille Titi ne bougeait pas, il revint, l'empoigna par l'épaule et la ramena en courant . Des soldats riaient parce que, dans le poing de Tayeb, les bras et les jambes grêles de la vieille gigotaient comme ceux d'un pantin de bois raide et ridicule. En queue de convoi, Tassadit se tordait les poings et sanglotait. A chaque instant elle se retournait et Tayeb la ramenait vers le groupe du bout de sa mitraillette. (…) La graine de fel continuait de crier au milieu du chemin. Sa petite masse décroissait avec sa voix à mesure que la colonne approchait de la SAS. A un tournant elle disparut, on entendit encore quelque temps son petit cri aigu. (p.217-218)

Arrivés dans la SAS qui est installée dans les locaux de l'école, douze des villageois sont enfermés dans douze placards ménagés dans un des murs de la cave. Les autres sont jetés dans la citerne vidée de son eau. Il fait très obscur quand les 18 prisonniers descendent l'escalier et comme une marche manque, ils tombent tous les uns sur les autres dans le noir tandis que les soldats rient. Cette fois-ci la perspective du récit passe par le personnage de Farroudja, la sœur d'Ali et de Bachir. Elle est enfermée dans un placard où elle ne peut presque pas respirer. Les hommes sont interrogés les premiers :

> Toute la nuit Farroudja entendit leurs hurlements. Elle finit par les connaître à leurs voix, ils avaient des façons différentes de crier sous la douleur. Farroudja essaya de se boucher les oreilles mais, comme les chacals affamés venaient hurler jusque sous le mur de l'école, cela faisait un vacarme énorme et continu de voix discordantes. Elle finit par ne plus rien percevoir clairement. Etait-ce le sommeil ou le bruit ? Mais à la fin, elle ne distinguait plus la faim des chacals de la douleur des hommes. Elle vomit plusieurs fois jusqu'à ce qu'elle n'eût plus rien dans le ventre et, comme certains urinaient aussi à l'intérieur des placards, cela finit par dégager une puanteur écœurante. (p.218-219)

Mammeri ne décrit jamais un personnage qui subit la torture. Bachir ou Farroudja entendent les cris de douleur, comme Salima dans *Les enfants du*

nouveau monde d'Assia Djebar [22]. Ces cris mêlés aux cris de chacals affamés évoquent l'intolérable qui doit se passer dans les chambres de torture. Dans un roman réaliste comme *L'opium et le bâton*, on s'attendrait à des descriptions de scènes de torture, mais Mammeri ne représente pas la torture en soi. Par contre les circonstances dans lesquelles les prisonniers se trouvent, sont évoquées de façon réaliste. Mammeri représente la peur devant ce qui va arriver. Le lecteur s'identifie à cette peur affolante de la violence qui suivra sans aucun doute.

Quand le tour de Farroudja est venu et qu'au petit matin, elle monte l'escalier pour être interrogée, elle se rend compte qu'au lieu de la marche manquante il y un être humain. Tayeb raconte en riant qu'il a obligé son propre cousin à se coucher sur la marche manquante pour que les autres marchent sur lui. Pendant l'interrogatoire, elle reçoit surtout des gifles de Tayeb, mais elle ne subit pas d'autres tortures. Quand le harki la ramène à la citerne il l'oblige de marcher sur son cousin qui le regarde, plein de haine. Le narrateur nous donne une dernière preuve de la cruauté du harki quand celui-ci essaie d'arracher des informations à Tassadit en lui faisant croire qu'en contrepartie, il va lui rendre son enfant. Tassadit constate qu'il l'a humiliée, insultée et trompée une fois de plus.

Tayeb est le personnage type du collaborateur. Il se fait le complice des Français et profite des avantages que sa position lui vaut. Pour les villageois, Tayeb, qui avant la guerre était un personnage falot, qui ne se faisait pas remarquer, est devenu une ombre démesurément grande qui plane sur eux. La guerre lui a donné la chance de sa vie. Dans ce microcosme replié sur lui-même qu'est Tala, les temps nouveaux sont arrivés avec le lieutenant Delécluze et son assistant Tayeb qui s'est retourné contre son peuple par haine de soi. En cela, il ressemble à Touma, dans *Les enfants du nouveau monde* de Djebar, qui dénonce les siens par haine de soi.

Selon Zineb Ali-Benali, Tayeb est un héros désolé qui pourrait devenir tragique, « car avec lui se pose la question de la mesure de l'homme et de son

humanité ». [23] Mammeri n'a pas écrit son roman comme un plaidoyer, ce n'est pas une galerie de héros bons ou mauvais, mais un roman en quête d'une vérité d'homme. Toujours selon Zineb Ali-Benali, avec la création du personnage de Tayeb l'auteur a posé la question « jusqu'où, dans la peur et la lâcheté, reste-t-on homme ? » Tayeb reste un homme avec un sens de la pitié, parce qu'à la fin il veut donner une sépulture à Ali.

Malika Boukhelou estime pour sa part que *L'opium et le bâton* est un des rares romans algériens où la question épineuse des harkis « qui a fait couler beaucoup de sang mais peu d'encre » est abordée de façon non manichéenne. Selon Boukhelou, le mérite de Mammeri est d'avoir créé un personnage ambigu, qui se repent à la fin.

Quoique beaucoup de harkis n'aient jamais tué, ni torturé leurs compatriotes, ils étaient aussi redoutés pour leur cruauté. Ainsi Raphaëlle Branche rapporte-t-elle que dans les documents sur la guerre d'Algérie, la violence dont font preuve les harkis est constatée régulièrement. Les cas de tortures les plus connus sont le fait du commando Georges, composé de deux cent quarante harkis.[24] Le fait que Tayeb soit cruel et qu'il ait été ensuite abandonné par l'armée française est conforme à une certaine réalité historique.

Pour ma part, j'estime que le personnage de Tayeb ne présente guère d'ambiguïté, notamment si l'on prend en compte le fait qu'il se met aussi à s'adresser en allemand à ses victimes. En parlant la langue des nazis, il s'inscrit bien dans la « mémoire officielle » de l'époque. A plusieurs reprises dans le roman, il emploie le mot «raus » :

> -Allez, *raus* !...Fiche-moi le camp ! J'ai assez vu la haine impuissante de tes yeux… *Raus* ! Débarrassez-moi ici tous les deux. Il les jeta ensemble vers la cave. (p.221).

Quand Tassadit et sa mère viennent cinq jours plus tard le voir pour le bébé, Tayeb emploie de nouveau ce mot « raus ». Tayeb avait appris ce mot avec les

soldats, dit le narrateur, « c'est ainsi que le capitaine Marcillac le congédiait parfois. La consonance du mot lui plaisait. » (p.233).

Mammeri assimile donc le colonisateur et son subordonné algérien, le collaborateur, le traître, à des bourreaux allemands, à la Gestapo. Il nous présente les choses comme si Tayeb ne savait rien de l'histoire et employait le mot « raus » d'une façon totalement naïve. C'est le colonisé qui imite ce que le maître des lieux a dit. Les vrais nazis, les bons élèves d'Hitler, ce sont les commanditaires, les Marcillac et les Delécluze, que Tayeb ne fait qu'imiter.

Depuis la publication de *Contre la torture* (1957) de Pierre-Henri Simon et de *La question* (1958) d'Henri Alleg, les dénonciateurs de la torture font un lien entre les tortionnaires en Algérie et la Gestapo[25]. Dans sa lettre de démission, Paul Teitgen, secrétaire général de la préfecture d'Alger, écrit qu'il reconnaît sur certains assignés victimes de la torture, les traces des tortures qu'il subissait personnellement dans les caves de la Gestapo de Nancy. C'est pour cela qu'il ne veut plus être chef de la police à Alger. Sa démission ne sera d'ailleurs pas acceptée, et sa lettre du 24 mars 1957 restera secrète jusqu'au 1er octobre 1960, date de sa publication par le journal *Le Monde*.[26]

Pendant la guerre d'Algérie et l'après-guerre, les intellectuels de gauche assimilaient fréquemment les victimes de l'armée ou de la police en Algérie et en Métropole (le 17 octobre 1961) à des Juifs persécutés. Ainsi Simone de Beauvoir écrit-elle :

> Il n'existe qu'une alternative : ou bien vous qui pleurez si volontiers et si abondamment sur des malheurs anciens – Anne Frank ou le ghetto de Varsovie –vous vous rangez parmi les bourreaux de ceux qui souffrent aujourd'hui. Vous consentez paisiblement au martyre que subissent, en votre nom, presque sous vos yeux, des milliers de Djamila et d'Ahmed. »[27]

Simone de Beauvoir et 120 autres intellectuels (dont Sartre, Duras, Blanchot, Resnais, Leiris et Glissant) ont signé le 6 septembre 1960 « Le manifeste des

121. Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » qui dénonçait la torture en le rapprochant de « l'ordre hitlérien » :

> Faut-il rappeler, quinze ans après la destruction de l'ordre hitlérien, le militarisme français, par suite des exigences d'une telle guerre, est parvenu à restaurer la torture et à en faire à nouveau comme une institution en Europe ? »[28]

Le 9 novembre 1961, Marguerite Duras avertit ses lecteurs de *France-Observateur* en publiant deux entretiens sous le titre « Les deux ghettos ». Inquiétée par la découverte d'une soixantaine de cadavres de Nord-africains retrouvés et d'une quarantaine de plaintes pour disparition et sévices à Paris (probablement à la suite de la sévère répression du 17 octobre 1961), l'écrivain s'entretient avec quelques ouvriers algériens et avec une survivante du ghetto de Varsovie. Délibérément, Duras fait le lien entre la répression de la police de Papon pendant la guerre d'Algérie et Vichy. Comme on a vu dans Le Prologue, elle n'est pas la seule. La rédaction de *France-Observateur* partage son point de vue. L'article de Duras est accompagné de deux photos, imprimées côte à côte comme s'il s'agissait d'une seule, et sur lesquelles on voit deux ouvriers maghrébins et une femme en noir portant l'étoile jaune dans le ghetto de Varsovie. Sur la page de titre, pour annoncer l'article de Duras, la rédaction écrit : « Les questions sont identiques, les réponses sont éloquentes. Le temps des ghettos, que l'on croyait révolu, est-il revenu ? »[29]

Retournons maintenant au personnage du harki, que Mammeri compare indirectement à un Allemand, et même, sans doute, à un nazi. Il est évident que l'écrivain souhaite que le lecteur français fasse le lien entre le comportement du harki et de son commanditaire et la Gestapo. Contrairement à l'attente du lecteur français averti (celui qui s'était indigné devant la torture et qui lisait Alleg, Favrelière, Mammeri, Halimi et de Beauvoir), ce ne sont pas les officiers français, ni les appelés qui parlent allemand, mais le harki. Ceci s'inscrit bien dans l'idéologie dominante en Algérie, à l'époque où le harki était considéré

comme un collaborateur exécrable. Le président Bouteflika n'a d'ailleurs pas changé d'opinion et continue d'assimiler la collaboration française avec les nazis sous Vichy à celle des harkis avec les Français pendant la guerre d'Algérie. Les harkis ne sont toujours pas les bienvenus en Algérie. Le 16 juin 2000, il a affirmé que « les conditions ne sont pas encore venues pour des visites de harkis (…) C'est exactement comme si on demandait à un Français de la Résistance de toucher la main d'un collabo»[30].

Toutefois, dans la ligne officielle de commémoration, il aurait fallu sans doute que Tayeb ne se repente pas et qu'il ne devienne pas un personnage humain. Mammeri crée un personnage de harki caricatural (comme Mechakra), mais en même temps humain et représente un déserteur français qui est une figure historique et dont le témoignage est devenu un symbole de la résistance à la guerre d'Algérie.

Son roman permet d'apprécier l'énormité du sacrifice : déchéance des valeurs, inversion des rôles, destruction d'anciens rites comme l'assemblée des hommes du village, viols, tortures et cruautés sans bornes, traîtrise. Le combattant Ali est d'abord humilié, puis exécuté sous les yeux des habitants de son village et il n'aura pas de sépulture. Le village entier sera détruit. Le narrateur donne le dernier mot à Bachir, qui a appris une chose fondamentale. Il s'est rendu compte qu'il faut voir la vie d'une autre façon, désormais ce ne sera « ni l'opium, ni le bâton ». Mais comment pratiquer cette nouvelle prise de conscience ? Quel est le nouveau monde où il vit après la destruction totale de l'ancien ? A la dernière page il s'adresse directement au lecteur en disant « je ». C'est comme si Bachir venait de coucher sur le papier ses mémoires de guerre et faisait le bilan. Maintenant que la guerre est finie, Bachir se rend compte que c'est grâce aux dépouilles des siens qu'il a retrouvé un goût de vivre et qu'il s'est immunisé contre l'illusion. Les siens ne se sont pas sacrifiés pour rien. C'est le ton triomphant de l'individu libéré que fait entendre Mammeri. Bachir a retrouvé son identité et son goût de la vie et ne se laisse désormais plus leurrer :

« La Vérité ! Je ne peux plus prendre la verroterie pour le diamant. La Vérité ! Je ne sais plus me satisfaire à moins, la vérité que l'on n'enchante ni n'enchaîne… ni l'opium ni le bâton. » (p.278) En ce sens, Bachir est conforme au modèle du « héros positif » cher au réalisme socialiste.

Bachir veut « liquider le passé », donc ne plus se souvenir, ni cultiver aucune mémoire. C'est surtout l'écrivain Mammeri qui parle à travers lui en se référant à la tragédie qui s'est déroulée devant nos yeux. C'est pour cela qu'il dit « je » et qu'il nous fait partager ses difficultés pour décrire ce qui s'est passé, comme si la réalité n'avait pas de synonyme. Il nous rend témoins de l'impossibilité de représenter l'horreur de la guerre. Voici la dernière phrase du roman : « Il n' y avait même pas besoin de forcer avec des mots : la réalité dépassait les phrases de si loin… » Ce que nous venons de lire n'est qu'une pâle copie de l'horreur.

La prise de conscience du personnage principal, me semble une concession à une conception de la littérature au service du régime nationaliste de l'époque. La critique de Guy Dugas (voir plus haut) n'est pas entièrement infondée. *L'opium et le bâton* est un roman « réaliste socialiste » dans lequel un héros a appris à la fin une chose fondamentale qu'il ne savait pas avant. Conformément à cette esthétique, Mammeri a dépeint la réalité et donne en même une tournure idéologique à son roman. Mais grâce au harki Tayeb, qui se repent et grâce au soldat français, qui choisit le côté des Algériens, Mammeri a échappé au piège du manichéisme.

Ecrire avec « la main du souvenir et de la mutilation »

La grotte éclatée a été rédigée en 1973, un an avant « Nora ». Le roman n'a cependant été publié qu'en 1979, la même année que *Le printemps n'en sera que plus beau*, avec une préface de Kateb Yacine[31]. En 2000, Mechakra a publié un deuxième roman, qui porte le titre d'un des personnages de *La grotte éclatée* :

« Arris ». Dans son premier roman, Arris est le mari de la narratrice, de son fils et aussi d'une région dans l'Aurès.[32] L'Aurès, comme lieu historique et mythique de résistance, joue un rôle prépondérant dans le texte.

La grotte est un symbole, comme dans *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine où la jeune fille conçue dans la grotte et gardée par le Nègre, est un symbole d'une Algérie à naître. Comme dans *Qui se souvient de la mer* de Dib, le souterrain, la caverne ou le labyrinthe symbolisent un espace-refuge creusé dans la terre. Le symbole du refuge souterrain, le ventre de la terre-mère, porte les connotations de renaissance. La grotte est en même temps une image réelle de la guerre et des opérations militaires, comme en témoigne aussi le roman *La grotte* (1961) de Georges Buis, ancien colonel en Algérie, récit où une grotte figure comme « personnage principal ». Dans ce roman, un militaire français, le commandant Enrico, meurt pour avoir sous-estimé les forces de résistance et de rébellion dissimulées sous terre. La grotte comme refuge est un lieu de résistance ancien et historique en Algérie : pendant la Conquête de 1830, les tribus restées fidèles à Abd el-Kader se réfugiaient dans des grottes. Les « enfumades » ordonnés par les colonels français pendant la Conquête de l'Algérie, Pélissier et Saint-Arnaud, resurgissent dans le texte de Mechakra, comme dans *L'amour,la fantasia* d'Assia Djebar, publié en 1985. Les « enfumades » constituent un moyen « d'extermination » (Le Cour Grandmaison, 2005) extrêmement cruel, par lequel des tribus entières ont été brûlées vive dans les grottes où elles se réfugiaient. Pour briser leur résistance, les militaires français faisaient amasser des fagots à l'entrée de la grotte et allumer un foyer. Je reviendrai plus loin sur ces « enfumades » qui ont été des « tueries ordonnées et modernes » selon l'historien Olivier Le Cour Grandmaison, des techniques destinées à « massacrer, ruiner et terroriser » la population[33].

La grotte est « plus ouverte sur l'avenir que l'image du pont, de l'arche, du barrage, car lorsque l'arche ou le barrage se rompent, rien ne peut plus endiguer les forces de violence et de destruction. Cependant, dans des

profondeurs inviolées où les forces vives ont été préservées s'imagine, sinon s'élabore déjà, un futur collectif », note Guy Dugas[34] . Dans le texte de Mechakra, la grotte éclate après une attaque au napalm. La guerre menée par les Français signifie une destruction totale, qui anéantit le refuge de la narratrice et des autres maquisards. Désormais, il ne reste que le refuge de la folie. La folie dans le texte est un symbole et n'est pas décrite d'une façon réaliste comme un processus psychologique. Que la narratrice fasse un lien entre les horreurs des autres guerres dans le monde, peut être lu comme un signe de sa « folie » visionnaire.

Plus rien ne reste de l'ancien monde, mais à la fin de son périple, la narratrice revient sur le lieu de la grotte disparue pour y semer des graines de marguerite, symbole d'une nouvelle Algérie.

Comme Myriam Ben, Yamina Mechakra a choisi la prose poétique pour raconter la guerre. Le texte fait aussi penser à un journal à cause des dates placées en tête de chapitre. Le plus souvent, il s'agit d'un mois avec l'année, parfois d'une date historique. Par exemple « 5 juillet 1962 ». Le poème en prose placée sous cette date, constitue la dernière page du roman. Le 5 juillet 1962 est la date de la proclamation officielle de l'Indépendance de l'Algérie ; la France a reconnu l'indépendance dès le 3 juillet 1962. Du point de vue des « pieds noirs » d'Algérie, des Européens, la date est une page noire : pendant que la population algérienne était en liesse, des Européens ont été sauvagement assassinés à Oran.[35] Les dernières phrases en prose poétiques de Mechakra associées à la date « 5 juillet 1962 », ne sont pas du tout en rapport avec les drames survenus à Oran, ni tout à fait avec la population en liesse à cause de L'indépendance de l'Algérie. En fait, la narratrice finit son texte sur les énormes dégâts causés par la guerre et sur les séquelles psychologiques de l'horreur vécue: « Je dis ton père mort, sur ses lèvres mon amour. Je dis ma maison tuée là-bas au pied d'un arbre qui blasphème à la face du ciel Je dis mes amis écrasés d'oubli, mais vivants encore dans la mémoire d'un vieux chacal ; il vient chaque soir déchirer la nuit

de lents sanglots. » La nuit, la guerre d'Algérie revient dans les cauchemars de ses amis. Le texte de Mechakra, rédigé en 1974 et publié en 1979, restitue ainsi la mémoire douloureuse de la guerre d'Algérie. Et comme on voit voir, c'est la douleur qui domine le texte.

Une autre date historique dans le roman le « 18 février 1958 », est associée aux événements tragiques qui ont eu lieu en réalité le *8 février* 1958, quand l'aviation française bombarde le village de Sakiet Sidi Youcef[36].

De novembre 1955 jusqu'à octobre 1958, la narratrice se trouve dans une grotte près de la frontière tunisienne, avec d'autres combattants. Dans des circonstances extrêmement pénibles, elle y travaille comme infirmière et essaie d'alléger les maux des combattants blessés. Dans la grotte se trouvent également Salah, un enfant dont elle a dû amputer les jambes, et le vieux poète Kouider. Une nuit, la narratrice se marie avec le *moudjahid* Arris, qui meurt peu après lors d'un accrochage de l'armée française. Elle accouche d'un enfant, prénommé lui aussi Arris, qui devient aveugle et perd ses jambes après une attaque au napalm. La narratrice sera amputée d'un bras. Elle devient folle et est soignée dans un asile psychiatrique à Manouba. Son enfant meurt. La deuxième partie du roman se déroule entre novembre 1959 et mai 1962. La narratrice se trouve alors dans une caserne en Tunisie, puis dans un camp de réfugiés où elle rencontre d'autres femmes algériennes avec qui elle noue des contacts. En juin 1962 elle retourne dans son pays, désormais indépendant. Comme on l'a vu, le texte se termine en juillet 1962.

A l'instar du médecin Bachir Lazrak dans *L'opium et le bâton*, et de l'infirmière Hassiba dans *Les enfants du nouveau monde,* la narratrice soigne les combattants, elle aussi comme infirmière. Dans son livre *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, qui contient des entretiens avec d'anciennes combattantes, Danièle Amrane-Minne montre que beaucoup d'Algériennes se sont engagées pendant la guerre et ont soigné des combattants dans des circonstances difficiles. Très souvent elles ont dû travailler avec les moyens de fortune, étant donné qu'il

y avait peu de médicaments et d'instruments médicaux[37]. La narratrice, elle aussi, doit opérer tant bien que mal dans une grotte mal éclairée de l'Aurès enneigé et se sent un boucher : « A l'intérieur de la grotte ceux qui le pouvaient entouraient le feu ; les autres, les mutilés étaient alignés le long de la paroi. Ils n'étaient pas nombreux. Les aides sortaient les ciseaux, les lames Gilette et la scie. « Plus de temps à perdre ! A l'assaut ! » Je devenais le boucher de mes semblables. La scie criait, les hommes hurlaient de douleur et ma tête bourdonnait. L'Algérie entière coulait par la blessure. » (p. 37-38). Comme chez Ben et Mammeri, l'Algérie est malade du colonialisme et de la lutte pour se libérer et doit guérir, mais elle est gravement blessée. Les combattants blessés ont un corps mutilé, mais les victimes de torture souffrent tout autant. Utilisant une technique de montage propre à l'écriture poétique, Mechakra enchaîne la scène de souffrance citée plus haut à des scènes de torture :

> -Villa Susini[38] : des jeunes filles nues sont noyées dans des baignoires.
> -Villa Gras : des hommes sont étouffés.
> -La gégène et le loup.
> -Un corps imbibé d'essence brûle.
> -Des flammes de chalumeau ouvrent des poitrines et des bras.
> -On entaille des corps entiers.
> -Des mains servent d'enclume au manche des haches.
> -On étrangle.
> -L'Algérie entière criait sous la torture. (p.38)

Ces images de douleur, de cruauté et de souffrance dominent le roman. Comme si un écorché vif avait pris la parole. Tout dans le texte évoque la souffrance, l'effroi du corps. Mechakra nous donne des images comme : « Mes côtes comme un éventail se soulevaient et s'écartaient sous ma respiration », pour parler de l'estomac vide de la narratrice.

L'Algérie entière souffre pour avoir un avenir meilleur, pour rejeter « la loi coloniale », pour se libérer, pour « briser les chaînes » pour réclamer sa

« part du ciel ». La souffrance et les maux importent peu, même en endurant des douleurs insupportables, les combattants murmurent le chant patriotique « Min Djibalina ».

Comme Malika Mokkedem et Maïssa Bey, et contrairement à Myriam Ben qui a lutté elle-même pour l'indépendance, l'auteur a 5 ans quand la guerre éclate, le premier novembre 1954. *La grotte éclatée* est donc construite à partir d'éléments puisés dans la mémoire transmise (dont la mémoire orale). Un des éléments de la mémoire collective intégrés dans le roman, est constitué par le mythe de la Kahina. Beate Burtscher-Bechter a montré comment Mechakra a utilisé ce mythe de la reine berbère, symbole de la résistance contre les tribus arabes au septième siècle. Burtscher-Bechter écrit que Mechakra ne se sert pas explicitement du nom de la Kahina, mais qu'on peut trouver des traces du mythe dans le roman. Comme la Kahina, la narratrice se met au service de sa patrie, et tout comme la reine elle détient un « royaume » dans la grotte où affluent tous les maquisards du pays entier. Toujours selon Burtscher-Bechter, la narratrice ressemble physiquement à la reine berbère et, comme celle-ci, elle réunit en elle les trois religions monothéistes. La narratrice est en effet une enfant illégitime. C'est pour cela d'ailleurs qu'elle dit « je suis une hors-la-loi ». De cette façon elle s'approprie le terme des hommes politiques français et de l'armée coloniale pour désigner les maquisards. La narratrice dit aussi ne pas faire partie d'une communauté religieuse particulière. Dans les différentes familles qui l'ont accueillie, elle priait des dieux différents :

> Je priai chez les uns Sidna Mohammed, chez les autres Moïse ou Jésus parce que je n'aimais personne.
> Chez les uns on m'appelait Marie ou Judith, chez les autres Fatma.
> Je portais mes prénoms comme des robes et mes saints comme des couronnes.
> Le samedi, j'abandonnais la robe et la couronne de l'Islam pour la robe et la couronne des Juives. Pour moi, le ciel comprenait trois grands mondes où je n'avais pas de frontière : celui de Moïse, celui de Jésus et celui de Sidna Mohammed. (p.33)

En utilisant des traces du mythe de la résistance féminine de la Kahina, et en se servant de l'histoire orale de femmes algériennes, Mechakra crée un lieu de mémoire-refuge pour la résistance féminine pendant la guerre d'Algérie. A l'indépendance en Algérie, il n'y avait que des héros à glorifier, comme si les héroïnes n'avaient joué aucun rôle et ne s'étaient pas sacrifiées. Mechakra ne réfère pas explicitement au mythe de la Kahina, écrit Burtscher-Bechter, mais le réactualise en établissant un lien entre la résistance de la reine berbère, toujours vivante dans la mémoire du peuple algérien, et les héros et héroïnes de la guerre d'Algérie qui ont été oubliés par l'historiographie officielle. Cette même historiographie ignore également le vécu personnel du petit peuple pendant la guerre et la souffrance quotidienne.[39] Comme Assia Djebar dans *L'amour, la fantasia*, Mechakra s'intéresse aux miettes de l'histoire.

En se servant de la mémoire collective de la Kahina, Mechakra donne une place aux femmes qui ont joué un rôle important pendant la guerre, place qu'elles n'avaient pas trouvé dans l'histoire officielle jusqu'à la fin des années 80. Entre 1982 et 1984, le FLN a organisé des « séminaires de l'écriture de l'histoire » dans le but de légitimer le parti unique et de glorifier la lutte pour l'indépendance. Au cours de ces séminaires des biographies, ou hagiographies, de héros ont été écrites. Ils seraient tous tombés au combat, l'arme à la main. De cette façon le FLN voulait construire l'Etat algérien par l'intermédiaire de héros donnés comme exemple. [40]

D'une part, Mechakra s'inscrit dans la ligne officielle de la mémoire dans les années 70 et 80 en évoquant un passé lointain (le 7^{e} siècle et le royaume berbère de la Kahina), mais d'autre part elle refuse la mémoire officielle, en donnant une place aux femmes dans son récit de guerre. En établissant une analogie (implicite) entre la narratrice et la Kahina, Mechakra lui donne une place dans l'histoire de la libération de son pays.

Mechakra évoque d'autres dates historiques et mémoires collectives qui fonctionnent comme un signal dans le texte et qui relient entre elles les horreurs de toutes les guerres et exactions. Ainsi les noms de Saint-Arnaud et de Pélissier sont cités pour évoquer les exactions commises par l'armée française en 1958. De cette façon Mechakra fait fusionner la conquête de l'Algérie en 1830 et la guerre d'Algérie. Il s'agit des mêmes crimes et des mêmes cruautés contre la population : « A Mesloula (Ouenza) des femmes et des enfants réfugiés dans une grotte ont subi une enfumade à la Pelissier. (…) Vous incendiez nos forêts, vous incendiez nos douars. Saint-Arnaud se réjouit dans sa tombe ». [41] Sur une même page, Mechakra lie les crimes des nazis, la Grande guerre et la Seconde guerre mondiale entre eux. Cette liaison est établie dans le contexte d'un interrogatoire d'un appelé français, fait prisonnier et emmené dans la grotte. La guerre en Indochine et d'autres luttes pour l'indépendance, s'ajoutent aux grands drames et injustices du monde. L'auteur a choisi les noms (patronymes, prénoms, villes) parce qu'ils font allusion aux crimes commis dans le monde entier au nom du colonialisme (français). Ainsi « Wang » est probablement une personne liée à la guerre en Indochine et « N'Boma » pourrait être une ville au Congo français[42]. Il se peut aussi que N'Boma soit le nom d'un combattant colonial. « Kharrata » se trouve en Tunisie. En fin de compte, l'Algérie qui lutte pour son indépendance, se trouve en Afrique et en Extrême-Orient. Le contexte n'est plus réaliste, mais symbolique. Dans le fragment de texte, l'appelé français dit ne pas vouloir la guerre d'Algérie ; il a le droit de refuser, nous dit la narratrice d'une façon ironique (il fait pourtant la guerre), un droit que Kouider n'a pas. Mechakra souligne de nouveau l'injustice coloniale :

> Le juge reprit :
> -En 1914, nos pères sont morts pour permettre aux tiens alors au berceau de vivre.
> Leurs os exilés cherchent une sépulture.
> En 1939 nos frères sont morts pour te permettre à toi de pousser.
> En 1945 ton père a violé ma mère.

Aujourd'hui fiston, tu es venu fouiner dans le ventre de ma femme et assassiner mon fils au berceau.

-Je n'ai tué personne. Je refuse cette guerre.

Kouider avait refusé de faire la guerre au Viêt-nam. Le tribunal militaire français l'avait condamné : « le sale bicot d'arabe ».

Il avait vu Wang, il avait vu N'Boma éclater contre deux grenades nazi. Il avait vu Charles réconcilier le Prussien à Kharrata.

Le pays de Wang, le pays de N'Boma, c'était l'Algérie. Son pays se trouvait donc en Afrique, en Extrême-Orient » (p.60-61).

Mechakra fait aussi un lien entre les révolutionnaires de 1954 qui défient la loi coloniale et le paysan numide Tacfarinas qui s'est révolté contre l'empereur romain Tibère. Ainsi *Grine* Belkacem, dont le nom ressemble à celui de Krim Belkacem, l'un des six chefs historiques de la guerre d'Algérie, perpétue-t-il une longue tradition de révolte. Dans le texte de Mechakra, Grine Belkacem est tué en 1955 par l'armée coloniale. Mais Mechakra se trompe (de nouveau) de date : le « rebelle » décrit comme un « bandit d'honneur, sorte de Zorro des Aurès » dans un article dans *Historia Magazine* publié en 1971, a trouvé la mort le 29 novembre 1954, près d'Arris, donc tout au début de la guerre. Il a été une des premières victimes d'un premier accrochage de la guerre entre l'armée coloniale et les maquisards.

Mechakra compose des bribes de poésie avec d'autres maquisards célèbres, comme Amirouche : « Je dis à mon fils La Kabylie et Amirouche, Tlemcen et sa colère, Oran et sa revanche ». Les héros sont les martyrs de la Révolution, l'emblème de la légitimité historique.

Dans le centre psychiatrique de la Manouba, en octobre 1958, la narratrice ouvre un vieux journal datant de 1945 : « Je parcourus les premières lignes, je lus « Sétif » « Guelma ». Je reposai le journal (…) -Je n'y crois pas. Nous l'avons peut-être inventé. » Dans la phrase suivante, la narratrice fait une énumération de noms, de lieux et de dates qui évoquent l'histoire douloureuse

de l'Algérie, des noms historiques liée à la colonisation et à la résistance : « - Mai 1945 -1er Novembre 1954- Bugeaud- l'émir Abd el- Kader. –Inventé. (…) – Tes cicatrices.- Inventées. Mon fils, inventé - La grotte, inventée- L'orphelinat, inventé - Moi, inventée- Vous, inventé – La guerre, inventée. ».

En faisant fusionner la guerre d'Algérie, des crimes du colonialisme (Sétif), d'autres guerres coloniales, des batailles historiques de l'époque romaine et les deux guerres mondiales, Mechakra pratique une forme de « multidirectional memory », notion que je commenterai dans les chapitres 7 et 8. La révolution algérienne est l'histoire de tous les peuples colonisés. Ainsi l'auteur fait une épopée en prose poétique en utilisant des images et des mots comme « la squaw », « le poncho », « la rizière » qui font allusion à d'autres peuples opprimés.

Bien que Mechakra veuille inscrire le rôle des femmes dans l'histoire de la guerre, le poème en prose répond à une idéologie nationaliste algérienne d'après-guerre. L'auteur peint un monde manichéen dans lequel les français et les harkis sont des brutes et les révolutionnaires des héros à glorifier. Conforme à l'idéologie de l'époque, le harki sert d'écran où projeter tous les maux du monde. Il est le bouc émissaire, qui a tué les patriotes, un arabe qui tue ses compatriotes, qui s'est enrichi grâce à ses crimes. Comme les Français, il est présenté de façon caricaturale :

> Tu mens, tu es gras, bien rasé et tes cheveux puent la propreté et la brillantine, tes ongles sont bien coupés, tes doigts sans gerçures, ta femme est à l'abri : nos femmes sont violées. Nos fœtus servent de ballons aux légionnaires. Tes enfants vont à l'école, ils n'ont pas peur, ils n'ont pas faim, ils ont chaud en hiver. (…) Voilà nos enfants. Des renégats de ton espèce se permettent de leur faire l'aumône dans les rues, les jours de souk. (p.58)

Contrairement à Mammeri, Mechakra n'a pas voulu peindre des caractères qui connaissent une évolution pendant la narration, comme Tayeb dans *L'opium et*

le bâton. Elle ne se situe pas dans une logique narrative réaliste, mais symbolique.

A côté du traître et du martyr, Mechakra utilise aussi les autres « valeurs-refuges », garantes de l'identité nationale : la femme-patrie et le fellah, représentant la terre ancestrale. La narratrice s'identifie à l'Algérie qui naît en mars 1962 lors des Accords d'Evian. Dans le chapitre qui porte le titre « Mars 1962 », on lit : « Aujourd'hui je suis neuve. » Salah incarne le fellah « l'analphabète au grand cœur », « toi. le fellah devenu terre par amour de la terre. par amour du crève-la-faim qui te sillonnera pour que le blé ne meure . » L'absence de majuscules, marque poétique, fait penser à la présentation du texte dans « Nora ».

Dans *La grotte éclatée* le futur est absent, ce qui est aussi conforme à l'idéologie de l'époque. Le texte est tourné vers le passé, glorifie les héros et le peuple humilié et dénonce l'ennemi. Si Kateb Yacine a salué le texte, il l'a fait grâce à la langue de la jeune écrivaine qu'était Mechakra en 1974 (elle avait 25 ans) : une langue qui évoque *Les illuminations* de Rimbaud. De plus une femme qui écrit en Algérie « vaut son pesant de poudre ». [43] C'est en raison de la langue charnelle de Mechakra qui fait résonner un cri sauvage contre l'injustice de la loi coloniale et retentir une lueur d'espoir (« Je dis ma foi en demain, clouée sur ma poitrine »), que beaucoup de lecteurs voient dans *La grotte éclatée* un des plus beaux textes sur la guerre. Texte écrit avec « la main du souvenir et de la mutilation », pour reprendre une image de Djebar. Dans *La grotte éclatée,* il est partout question de mutilation et d'amputation : la narratrice est amputée d'un bras, Arris son fils perd ses jambes. Dans la grotte, elle est entourée de maquisards mutilés. Mais évidemment la mutilation peut se lire aussi à un niveau métaphorique. Le texte de Mechakra est un texte qui crie la mutilation causée par la guerre et l'injustice coloniale. L'image de « la main du souvenir et de la mutilation » de Djebar provient de son autobiographie atypique, *L'amour, la* fantasia, où elle mêle ses souvenirs d'enfance à des

témoignages de la Conquête de 1830, et à l'histoire orale féminine de la guerre d'Algérie. Elle y réfère aussi à Fromentin (1820-1878). Dans *Un été dans le Sahara,* le peintre et écrivain raconte avoir trouvé dans le Sahel la main coupée d'une Algérienne anonyme. Reste sinistre d'un massacre pendant la Conquête. Djebar écrit se saisir de cette main « de la mutilation et du souvenir ». Eugène Fromentin tend une main inattendue, écrit Djebar : « Il [Fromentin, DS] évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam » [44].

Mechakra s'est saisie du bras amputé de sa narratrice pour raconter la souffrance et la douleur. Le souvenir réside dans la main mutilée qui écrit.

L'impossibilité du retour à un discours normal : « Mais si tu veux pouvoir vivre, ne te souviens pas »

L'histoire de l'artiste peintre, poétesse, romancière et historienne Myriam Ben (de son vrai nom Marylise Benhaïm, 1928-2001) et de sa famille est liée à l'histoire de l'Algérie. Par son père, elle descendait de la tribu des Ben Mochi de Constantine, tribu berbère judaïsée. Par sa mère, Sultana Stora, Myriam Ben descendait des savants judéo-arabes, les Maïmonides d'Andalousie. « Ses ancêtres, chassés d'Andalousie par Isabelle la Catholique, ont cherché et trouvé refuge en Terre d'islam, à une époque où la Terre d'islam était une terre de tolérance, à l'age d'or de sa civilisation et de sa culture alors que l'Occident était dans la nuit. » Dans un livre consacré à sa personne et à son œuvre, Myriam Ben raconte à Christiane Chaulet Achour : « Mon grand-père conservait chez lui dans un coffret d'ébène, entre une bible et un coran, la clef de la maison d'Andalousie. [45] Pendant l'Occupation, la famille Ben a vécu les conséquences néfastes de l'application des lois raciales et antisémites, suite à l'abrogation du

décret Crémieux. Aux termes de ce décret, promulgué en 1870, les Juifs d'Algérie avaient les mêmes droits que la population européenne d'Algérie[46]. Le décret avait alors prononcé la naturalisation des 35 000 israélites d'Algérie. Mais dès 1941, on retire la carte d'identité scolaire à Myriam Ben : d'un jour à l'autre elle devient une « indigène » et perd tout ses droits civils. [47] Après l'Occupation, la famille Ben retrouva ses droits à la nationalité française.

Tous les écrits de Myriam Ben reflètent l'Histoire récente de l'Algérie, surtout la guerre de Libération dans *Ainsi naquit un homme* (1982) et *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986), mais aussi le coup d'Etat de 1965 dans *Leila, suivi de les enfants du mendiant* (1998) et les événements de la « nouvelle guerre d'Algérie » dans ses poèmes publiés un an avant sa mort : *Le soleil assassiné* (2001)[48]. Elle a publié deux autres recueils de poèmes : *Sur le chemin de nos pas* (1984) et *Au carrefour des sacrifices* (1992).

L'ancienne moudjahida Myriam Ben a joué un rôle très actif pendant la guerre comme agent de liaison pour le FLN. Au début de la guerre, elle était institutrice et militante du PCA, le parti communiste algérien alors dirigé par Henri Alleg. En 1956 elle fut recherchée par la police, puis condamnée par contumace à vingt ans de travaux forcés par le Tribunal Permanent des Forces Armées d'Alger. Elle vécut dans la clandestinité jusqu'à l'Indépendance, et participa dès juillet 1962 à la « refondation » du quotidien *Alger Républicain* sous la direction d'Henri Alleg[49] . Pour raisons de santé, elle s'est exilée pendant dix ans en France (entre 1964, soit deux ans après la Libération, et 1974). En 1972, elle soutient une thèse de doctorat en Histoire à la Sorbonne sur « La question nationale en URSS ». Myriam Ben a enseigné à l'université d'Alger jusqu'à sa retraite.

Dans sa nouvelle « Nora », publiée à Alger en 1982, mais rédigée en mars 1974, Myriam Ben raconte l'histoire d'un homme qui cherche une ancienne militante, Nora, qu'il a connue pendant la guerre[50]. En 1976 a eu lieu à Alger une lecture publique de la nouvelle par la troupe dirigée par Kateb Yacine à

l'occasion de la journée de solidarité avec la Palestine. « Nora » a connu une première publication la même année dans la revue *El Djazairia*.[51]

Nora est le symbole de l'Algérie, sa personnification : elle est torturée, et subit « le supplice de l'hélicoptère », c'est à dire qu'elle est pendue au plafond d'une chambre de torture. Elle s'est sacrifiée pour la liberté de son pays. Myriam Ben nous présente les séquelles de ce sacrifice : Nora sombre dans la folie et ne trouve pas les mots pour raconter ce qui lui est arrivé. Elle n'arrive pas à sortir de sa nuit, et reste profondément traumatisée.

La prose de Ben est traversée de symboles, tels que le corps martyrisé, la folie, le mythe d'Icare, le chevreau dépecé, le précipice comblé et le soleil. L'écrivain juif qu'est Myriam Ben puise surtout dans un symbolisme nourri d'images judéo-chrétiennes pour raconter la guerre. Ici et là quelques éléments signalent que la nouvelle est ancrée dans l'Histoire et la réalité : la villa Sésini, l'un des pires centre de tortures de l'armée française à Alger pendant toute la guerre, la disparition de Maurice Audin et le livre *La question* d'Henri Alleg. L'enquête de Vidal-Naquet sur la disparition du mathématicien et le témoignage du directeur d*'Alger Républicain*, aident le narrateur à résister à ses bourreaux[52].

Je serais tentée de dire que le texte de Ben oscille entre l'espoir d'un nouveau monde (*Ainsi naquit un homme*, le titre du recueil en dit long) qui sera construit « du côté du soleil » grâce « au précipice comblé » par les combattants algériens, et le désespoir d'un monde d'après guerre dans lequel on ne partage plus de langage commun et où le but commun de la Libération a disparu de l'horizon.

« Nora » est entaché d'un certain pathos (comme l'épisode du père qui est atteint d'une attaque cardiaque en apprenant que ses fils veulent monter au maquis et la phrase : « aucun des deux n'est revenu du massacre des grands blés »), mais il témoigne aussi d'une tentative d'exprimer la douleur et l'horreur de la guerre, et le désenchantement qui a commencé dès l'Indépendance.

Le narrateur, lui-même combattant emprisonné, a vu Nora une seule fois dans une cellule pendant la guerre tandis qu'elle subissait le supplice de l'hélicoptère. Il ne peut plus l'oublier. Il lui écrit des lettres qu'il ne peut pas envoyer parce qu'il ignore son adresse et son nom de famille. Trouvées dans sa cellule lors d'une fouille, ces lettres lui valent d'être mis trois mois au cachot, dans l'obscurité et l'isolement le plus complets. Dans cet « univers de destruction de l'homme », Nora le saisit comme une obsession. Rejeté hors du temps, le narrateur pense au destin de Nora pour se raccrocher à la vie. Nora et lui « étaient l'avant-garde ». Selon le narrateur de « Nora », le pays entier peut passer du côté du soleil après les premiers (Nora et lui), qui sont tombés dans le précipice. La guerre a demandé des sacrifices mais cela en valait la peine, après il n'y aura plus jamais de bains de sang. Les combattants courent vers le précipice de l'histoire à combler. Avant la Libération, l'histoire coloniale était un vide, un précipice, désormais une nouvelle ère commence :

> Nous avons avancé. Nous sommes les premiers tombés dans le précipice. Le précipice se comblait sur nos corps. Sur nos vies. Nous vivions sous les morts. Sur les morts. Et nous luttions pour vivre. Et nous en sortions si nous n'avions jamais quitté des yeux le lumignon. Le précipice sera comblé. Le pays entier pourra passer du côté du soleil, qui ne se lèvera plus dans le bain de sang. (p.169)

Cette façon de voir les choses s'inscrit dans une mémoire figée, une vision officielle et positive du passé qui s'est constituée en Algérie après la guerre. La nouvelle « Nora » a été primée dans le cadre du concours organisé par le Musée National du Moudjahid, à l'occasion du 25^{e} anniversaire du déclenchement de la guerre de libération Nationale.

Le narrateur de « Nora » veut croire à une nouvelle vie pleine de lumière, maintenant que le colonisateur est parti. De cette façon, Ben reproduit le cliché de la lumière présent dans d'autres nouvelles et romans, édités dans les années

soixante et soixante-dix en Algérie. En même temps le narrateur et avec lui Myriam Ben, ne peut cacher son angoisse devant le futur.

Le narrateur qui est lié à Nora, à l'Algérie, par un lien de sang (il a pansé les plaies sanglantes de la femme qui pendait au plafond dans la prison), dit qu'après la guerre les gens n'ont plus de langage commun. Ceux qui ont subi la torture (comme le narrateur et Nora) vivent dans un autre monde, un monde de silence et de déraison. Contrairement à Bachir dans *L'opium et le bâton*, qui a tiré un enseignement de la guerre, à savoir qu'il ne se laissera plus jamais leurrer, le narrateur de Nora ne voit pas très bien comment vivre dans le nouveau pays libéré, puisque les gens n'y parlent plus la même langue. Ben évoque les séquelles de la torture : celui qui a subi la torture reste torturé pour le reste de sa vie.

Le narrateur pense qu'après avoir subi l'horreur, on perd une langue commune avec les autres :

> Il y a toujours au fond d'une victime de l'abominable quelque chose qu'elle ne révèle jamais, sans toujours bien savoir d'ailleurs elle-même clairement pourquoi. Comme si à un certain degré du fond touché, on pressentait qu'on avait perdu là une certaine langue commune avec les autres. (p.171)

Pendant la guerre, la vie avait un sens : il fallait tous ensemble combattre pour la liberté de tous. La guerre est une aventure collective. L'après-guerre signifie « un nouveau monde » : maintenant un combat inconnu commence : un « combat intérieur ». Dans le monde intérieur du narrateur, il y a désormais trop de doute pour qu'il puisse croire à un avenir commun. Par cette réflexion nuancée sur la perte d'une langue commune après la guerre, conséquence de l'expérience déshumanisante de la torture, Ben évite que sa nouvelle soit seulement pathétique ou tissée de clichés politiques. La réflexion fait penser à une analyse de l'écrivain italien Natalia Ginzburg, qui dans ses mémoires *Lessico famigliare* (1963), parle de la langue italienne et de l'écriture d'après-

guerre. Son mari, Carlo Ginzburg, juif et membre de la Résistance, est mort sous la torture des Nazis. Dans ses mémoires, Natalia Ginzburg relate les années de guerre, qu'elle a passées à la campagne avec ses enfants. Elle évoque aussi la relation des écrivains avec la société italienne après la période fasciste. Dans la période d'après-guerre tout le monde se croyait poète, écrit-elle. Après tant d'années de silence et d'immobilité, on voulait de nouveau s'exprimer. Pendant les années du fascisme, tant de mots avaient été défendus. Maintenant les mots circulaient de nouveau et la réalité était de nouveau à portée de main. Mais il s'avéra que la réalité était aussi complexe et secrète qu'avant et l'illusion qu'on pouvait avoir de la connaître en écrivant fut de courte durée. Les gens recommencèrent à se taire et à se retirer dans un monde de rêves. Selon Ginzburg, l'erreur générale a été de croire que l'on pouvait tout exprimer en poésie et par des mots. Mais il fallait de nouveau choisir et étudier les mots pour voir s'il sonnaient vrai ou faux. La guerre constitue ainsi une rupture entre deux mondes : celui de la guerre (la persécution des Juifs, la torture) et celui d'après guerre :

> Il fallait donc recommencer à choisir ses mots et à les examiner avec soin pour voir s'ils sonnaient vrai ou faux, s'ils étaient ou non enracinés en nous-mêmes, ou seulement accrochés négligemment au rêve caressé en commun[53].

Dans « Naëma disparue », nouvelle publiée en 1966[54], mais rédigée par Mohammed Dib pendant la guerre, le narrateur se demande comment vivre dans un monde d'après guerre. Il fait une distinction entre « nous » et « ils ». Il y a ceux pour qui le monde a perdu « saveur et couleur » (comme pour le narrateur de « Nora ») parce qu'ils ont été trop blessés par la violence de la guerre et ceux qui échappent (à la torture, aux exactions, à la mort) et qui vont essayer de donner un nouveau visage au monde d'après guerre :

> De quelle manière s'y prendront pour vivre ceux qui en réchapperont ? Que signifiera pour eux le retour à la paix ? Le monde a perdu pour nous saveur et couleur. Comment arriveront-ils à lui recomposer un visage humain ? [55]

Il me semble que Ben, dans « Nora », essaie d'entamer une discussion sur la langue et la réalité en Algérie après la guerre.

Nora et le narrateur se retrouvent lors de la première fête de l'Indépendance. Nora porte des vêtements aux couleurs du drapeau algérien : jupe verte et chemisier blanc. Ils s'arrêtent devant les grilles de la villa Susini (allusion probable à la villa Sésini, l'un des principaux centres de torture d'Alger pendant la guerre)[56] et c'est à ce moment là que Nora devient folle :

> Les soldats français l'occupaient encore. Que s'est-il passé là subitement ? Je ne sais. Qui peut savoir quand on sort de l'enfer avec l'âme en lambeaux, qui peut savoir jusqu'à quels sentiers égarés la souffrance nous a conduits à notre insu ?
> Ces grilles Tu as secoué les grilles secoué secoué
> - Oui, oui, ils sont là encore. Il sont là. Ils en ont enterré ici, pour cacher les traces de la torture, ils les ont recouverts de chaux vive. Pourquoi on ne retourne pas partout la terre ? Pourquoi ? Partout, partout pour les retrouver.
> Je crus un instant que tu pensais à tes frères.
> - Nora, qui ? retrouver qui ?
> Ton cri Nora ton cri !
> - Qui ? Tu me demandes qui ?
> Alors seulement j'ai compris Tout s'embrouillait déjà dans ton esprit.
> - Il paraît qu'il y a cinq mille fous dans un camp en Tunisie. (p.184)

Comme l'infirmière dans *La grotte éclatée* de Mechakra, Nora se réfugie dans la folie, et dans l'amnésie, elle ne peut plus se souvenir, ce qu'elle a vu (la souffrance des autres) et subi est trop insupportable pour elle. Le soir, quand le narrateur et elle regardent la mer sur le promontoire et qu'ils entendent aux loin les voix heureuses des citadins qui font la fête, Nora a retrouvé son calme. Le

narrateur essaie de la convaincre que ce bonheur que le peuple algérien est en train de fêter doit être le leur aussi. « C'est l'Indépendance et nous vivons pour voir cela. Nous vivons, Nora. Il faut vivre. » Mais Nora répond qu'elle ne pourra jamais oublier les cris des « frères », des autres combattants sous la torture. Elle n'évoque pas la torture qu'elle a subie elle-même. Après cette rencontre, Nora disparaît dans une clinique où elle ne fait que dormir.

Lors de sa troisième et dernière visite à cette clinique, le narrateur comprend à sa grande consternation que Nora a sombré dans la folie, et qu'une liaison amoureuse entre elle et lui est impossible : elle le prend pour un autre, pour Halim, un combattant qu'elle a aimé pendant la guerre. Maintenant la lumière à laquelle Nora était associée est évoquée pour annoncer la cruelle vérité sur sa folie. Nora ne viendra pas vers lui, mais s'éloigne de plus en plus. Finalement le narrateur a l'impression qu'il vient de « perdre la lumière, sa fin et son commencement. » Il roule vers la mer et une fois de plus, au loin, il entend les citadins faire la fête, « les hymnes à la vie où toute la ville plongeait depuis l'Indépendance. » Cette fois-ci, il se rend compte que les fantômes auxquels on a volé la vie, comme Nora, revendiquent désormais leur dû. La nouvelle se termine avec une image circulaire d'oiseaux de mer qui « tournaient, tournaient déjà, tournaient sans cesse au dessus de l'eau. » L'oiseau est le symbole d'Icare et de la liberté, mais son tournoiement constant évoque aussi une vie sans issue.

La nouvelle « Nora » évoque surtout le lourd tribut que l'Algérie a payé pour gagner sa liberté. Il est difficile d'ignorer que le corps de l'Algérie a été gravement blessé et que sa convalescence va encore prendre beaucoup de temps. A cet égard, le corps martyrisé de Nora, figure féminine sacrificielle, fonctionne comme un symbole particulièrement fort. Le fantôme de la folie par refoulement va encore longtemps perturber les fêtes nationales, comme s'il revendiquait son dû. Beaucoup ont donné leur vie, pour que d'autres puissent vivre (voir aussi la conclusion du narrateur dans *L'opium et le bâton*) et c'est ce qu'il faut faire maintenant.

Mais en dépit du cliché de la lumière, du précipice comblé, de la femme-patrie, du lien de sang et « du massacre des grands blés », métaphore désignant les combattants tués, la nouvelle ne cadre guère avec une vision manichéenne et positive de la guerre. Non seulement Nora vit comme une morte, mais le narrateur, ancien combattant, est lui aussi une sorte de mort vivant. Il n'a aucun espoir de vie après la Libération. De plus, Ben insère dans son texte la mémoire d'une enquête sur la disparition du communiste français Maurice Audin, et le témoignage du militant communiste Alleg. Les deux hommes ont combattu dans le camp des Algériens pour l'Indépendance de l'Algérie et Audin l'a payé de sa vie. Evoquer des Français, communistes de surcroît[57], comme héros positifs dans une fiction algérienne n'était pas courant à l'époque.

La nouvelle est portée par des symboles et des métaphores. Le ton du récit est pathétique, le registre du langage parfois maniéré, et Ben ne dédaigne pas les clichés. D'un point de vue narratologique, la chronologie des événements n'est pas claire. A un moment inattendu, un narrateur omniscient prend la parole : apparemment il sait que les deux frères de Nora seront tués au combat, ce que le narrateur « participant » (homodiégétique) ne peut absolument pas savoir à ce moment-là. L'absence de ponctuation, et le choix de procédés stylistiques propres à la poésie au sein même du récit – répétitions, passages à la ligne, groupement des phrases en strophes, donnent à la nouvelle un aspect hybride, comme si l'auteur n'avait pas voulu choisir entre deux modes d'expression. Cette esthétique la rapproche de Mechakra ce qui signifie sans doute que les deux auteurs sont également tributaires de Kateb Yacine.

En même temps la nouvelle anticipe sur « une réinsertion difficile, une inadaptation totale à un monde qu'on a rêvé autrement » comme l'a dit Myriam Ben dans un entretien avec Christiane Chaulet Achour en se référant à sa propre vie tout de suite après la Libération.

> Nora c'est l'Algérie malade. Elle ne peut pas parler, c'est aussi le silence. Pour rendre compte de la distance avec l'indicible, il fallait que « je » dise « elle » : il [le narrateur, D.S.] ne comprend plus, elle lui échappe. Ce n'est pas elle qui peut raconter cela. Non seulement elle est totalement impliquée, mais en plus elle ne peut plus raisonner, penser ; elle est l'objet qui nous concerne, le nœud de ce qui nous concerne. Mais elle-même se comporte comme si elle n'était plus concernée. Et dès le début, la nouvelle pose le problème de l'impossibilité du retour à un discours « normal » : quelque chose a changé après une disparition. Il faudra s'adapter à une autre vie. Ce narrateur, c'est moi et ce sont tous ceux qui ont combattu, sont revenus de la guerre et qui doivent retrouver leur place. (C'est moi, DS, qui souligne) . [58]

Comment raconter ce qu'on a vécu, dans quel langage commun, comment reprendre le fil coupé de la vie de tous les jours ? Grâce à ces réflexions subtiles, la nouvelle échappe aux stéréotypes littéraires en vogue dans les années 70 en Algérie. "Nora" a été écrit pour commémorer le 25e anniversaire du déclenchement de la guerre, mais la nouvelle nous dit que si les Algériens veulent vivre, ils ne doivent plus se souvenir. Comment peut-on commémorer et oublier en même temps ? L'organisation hybride du texte trahit les doutes et préoccupations de l'auteur, elle-même acteur de la guerre.

Un mélodrame dans la Casbah d'Alger

Le printemps n'en sera que plus beau, premier roman de Rachid Mimouni a été publié en 1978 à Alger et réédité en 1995 à Paris, année de la disparition de l'écrivain. Visiblement le comité de rédaction de Stock a pensé que ce texte avait encore des choses à communiquer aux lecteurs français.

Comme Charles Bonn et Christiane Chaulet Achour l'ont déjà remarqué ailleurs, le roman constitue une tentative intéressante d'évocation de la guerre, mais échoue à cause de l'univocité des personnages. Bonn juge tout bonnement le roman maladroit et l'histoire improbable et Chaulet Achour écrit, avec plus de

nuances, que l'intertextualité avec l'écriture katébienne pèse sur le jeune romancier[59].

En effet, Mimouni se sert de beaucoup de stéréotypes pour raconter l'histoire invraisemblable de deux jeunes amoureux, Djamila et Hamid, qui ne seront réunis que dans la mort. Ils font partie du même réseau de résistance pendant la guerre, qui n'est d'ailleurs pas appelée « guerre », mais « révolution ». Celle-ci trouve son origine dans « une défaite séculaire » :

> Un jour, des hommes ont surgi de la nuit, les armes à la main, pour remettre en question une défaite séculaire. On parla de rebelles, de terroristes, de groupuscules, de bandits de grand chemin. Il est vrai que le mouvement aurait pu dégénérer en banditisme. C'est le danger qui guette toute action de ce genre. Mais deux années plus tard, on avait définitivement franchi ce cap dangereux. L'insurrection armée se muait alors en révolution, et nous sommes parvenus à faire admettre ce point de vue au monde entier. Il fallut alors examiner très soigneusement tout recrutement, instaurer et maintenir partout dans les rangs une discipline très stricte afin d'empêcher quiconque de discréditer cette révolution par des exactions quelconques. Et c'est au nom de cette révolution que nous pouvons aujourd'hui demander jusqu'à l'accomplissement d'actes que la conscience réprouve.[60]

A côté du drame cornélien qui se déroule en 24 heures selon les règles de la tragédie classique, Mimouni raconte l'adolescence des deux protagonistes, Malek et Hamid. Ensemble, ils ont été élèves d'une école normale et l'auteur nous parle de leur vie au collège pendant cette époque. Toutefois l'épisode s'intègre mal dans l'ensemble de la narration. Ce qui est important, c'est qu'une élève française, Monique, qui fréquente l'école normale pour filles, symbolise la France. Malek tombe amoureux d'elle, mais s'interdit cet amour, parce que la jeune fille symbolise un système colonial injuste. Il dit à son professeur : « Comment pourriez-vous un instant soupçonner les tourments d'un peuple millénaire qui se morfond dans la défaite, mais n'a jamais perdu néanmoins la lancinante espérance de renaître un jour pour recommencer son histoire ? Ce

pays n'est pas la France et je n'aime pas Monique». Comme chez Bachir dans *L'opium et le bâton* de Mammeri et Saïd dans *La dernière impression* de Haddad, l'amour de Malek pour Monique est incompatible avec la lutte pour l'indépendance. Les personnages francisés doivent toujours se défaire de leurs fiancées françaises. Comma on l'a vu chez Haddad, ceci n'est pas toujours facile, peut-être parce que son roman date de 1958 et que la situation décrite était plus proche de son vécu.

A la différence de Ben, Mammeri ou Mechakra, l'auteur ne donne aucune référence historique, pas même une date, ni une référence à un témoignage, pour parler de la guerre de libération nationale. Mimouni vise à la tragédie universelle, « une histoire séculaire », qui a les ruelles d'Alger comme décor. Les notions d'amour et de sacrifice sont plus importantes que les réalités d'une guerre de décolonisation. Ce qui frappe dans l'organisation clandestine dont fait partie le narrateur, c'est la dureté avec laquelle ses membres seront sacrifiés à la cause sacrée. Le chef du réseau met délibérément une liste entre les mains de Djamila dont il sait que les Français la trouveront. En tête de la liste figurent soi disant les noms des plus importants membres du réseau. Or, cette liste contient les noms de vrais combattants, mais qui doivent en quelque sorte être « liquidés » au profit d'une nouvelle équipe dirigeante. La mort de Djamila entraînera donc encore d'autres morts. Si-Hassan, le chef, qui a mis son propre nom en tête, explique de façon laconique : « Déjà dans d'autres secteurs concernés, d'autres hommes ont pris la place de ceux qui vont tomber. J'y ai veillé personnellement. Ainsi, en arrêtant ces hommes, qui sont d'authentiques responsables, ils croiront avoir atteint la tête et détruit toute l'organisation. En vérité, l'ancienne structure est déjà morte, tandis qu'une nouvelle fonctionne parallèlement à cette dernière. Elle disposera du répit nécessaire pour consolider ses structures ». Comme on va voir au chapitre 7, Mimouni, dans son dernier ouvrage, dénonce les règlements de compte dans les maquis et écrira dans *La malédiction* (1993) que ces exactions ont semé le germe du mal islamiste qui

rongera le pays. Dans *Le printemps n'en sera que plus beau*, il évoque une épuration dans les rangs de l'organisation, épuration pour laquelle les Français sont instrumentalisés. Je serais tentée de dire que Mimouni, dès son premier roman, cache une critique sévère derrière la façade d'un récit apparemment conforme aux prescriptions de l'histoire officielle. Il y a une sorte de double fond dans le titre : dans « Le printemps n'en sera que plus beau », le mot « en » réfère d'abord aux sacrifices consentis dans la lutte pour l'indépendance, mais peut aussi faire allusion à l'épuration dans les rang de l'organisation. L'auteur nous laisse avec cette ambiguïté.

En marchant dans les ruelles d'Alger, le capitaine français (expert en guérilla urbaine) est enchanté par des images orientalistes : « Les mystères de l'Orient sont souvent la matérialisation d'un rêve incongru, et les apparitions des *Mille et une nuits* se font aux moments les plus inattendus.» La résistante Djamila est le type de la belle femme orientale et mystérieuse. Djamila et le capitaine se rencontrent régulièrement, sans que l'on sache s'il s'agit d'une imprudence amoureuse, d'une trahison ou au contraire d'une manœuvre concertée de la jeune combattante. La résistance est romantique, et les Français sont raffinés, mais sans pitié. Mimouni n'arrive pas à insuffler de la vie à ses personnages de carton, qui jouent dans un mélodrame. Il reprend le cliché dominant à l'époque de la femme-refuge, et du *fellah,* emblème d'authenticité en ce qu'il représente la terre ancestrale : « Quelle que puisse être son histoire, l'Arabe a toujours conservé au fin fond de ses entrailles le souvenir de son ancestral berceau, immense étendue de sable chaud, et la fascination du mystère de l'eau fraîche, pure et douce, au fond du puits, à l'ombre des palmeraies, qui humecte sa gorge brûlante. Mais, découverte au grand jour, cette eau devient chaude et saumâtre. L'eau et la femme, sources de vie, demeureront toujours pour lui l'objet d'un culte mystique, et toujours il s'évertuera à les préserver de toute altération extérieure », dit le personnage du poète. Le père d'un des

résistants dit qu'autrefois, l'Algérie fut grande et libre « et les vierges nous étaient amies », ce qui est une bien curieuse constatation.

Mimouni a probablement suivi le mot d'ordre du président Boumediene qui avait décrété que les écrivains devaient se préoccuper surtout du passé d'avant 1830, mais que le passé récent devait rester dans l'ombre, trop de protagonistes étant encore en vie[61]. Si Mimouni évoque le passé récent dans son roman, il le fait d'une façon voilée, symbolique et peu vraisemblable historiquement.

Malgré la mise en accusation du colonisateur, les militaires Français sont représentés comme des stratèges rusés, mais non comme des bourreaux qui pratiquent la torture afin d'avoir des renseignements. Mimouni ne fait qu'une seule allusion, discrète, à la torture : « Tu sais aussi les moyens qu'ils emploient pour faire parler ». L'écrivain n'arrive pas – ou renonce- à évoquer la tragédie de la guerre de libération, qui ressemble plutôt à un jeu d'échecs dans son roman. Et comme dans un jeu, les adversaires sont en quelque sorte d'égale dignité : on ne peut qu'être frappé par la tonalité relativement positive du portrait du capitaine français et de son supérieur, ce qui n'est pas la moindre surprise de ce petit roman.

Plutôt que de représenter la guerre, Mimouni se concentre sur les origines du conflit : massacres de tribus, justice raciste, remplacement de la langue arabe par la langue du vainqueur, destruction d'une culture millénaire. Dans cette évocation de terreur et d'injustice coloniale, le romancier fait penser à Malek Haddad et Yamina Mechakra, qui s'arrêtent aussi sur l'injustice pour justifier la guerre de libération. Je serais tentée de dire que les descriptions de la terreur coloniale constituent un lieu de mémoire dans les romans sur la guerre d'Algérie. Chez Mimouni, les résistants se souviennent de leurs conversations avec leurs pères, qui les ont incités à se battre contre le colonisateur. Il s'agit donc d'une transmission de mémoire à travers une tradition familiale. La révolution est juste et les résistants sont « les héritiers d'une défaite ancestrale ».

Mais dans *Le printemps n'en sera que plus beau,* c'est Abd el- Kader qui est la grande figure héroïque et non Ben Bella ou Ben M'Hidi.

Afin de sauver l'organisation, que ses mystérieuses relations avec le capitaine mettent en danger, Djamila/la femme-nation doit être sacrifiée. Cette tâche incombe à son amant Hamid, qui sera tué à son tour. La fin du roman évoque le début de l'Indépendance et la joie du peuple algérien. Comme le narrateur de « Nora », l'ancien résistant Malek ne peut pas se réjouir, il reste loin des clameurs de la ville. Ce qui est plus curieux, c'est que Mimouni s'arrête aussi sur le destin du capitaine français : pris d'une fascination inexplicable pour l'Orient (Djamila), celui-ci ne veut plus quitter l'Algérie.

Conclusion

Quelle mémoire collective ressort des romans étudiés ? Mimouni se réfère surtout à la « défaite séculaire » qui a commencé en 1830 et à Abd-el Kader, le héros qui s'est révolté pendant la Conquête. En renvoyant à l'injustice coloniale pour justifier la révolution, il évoque une mémoire collective transmise de père en fils. Mimouni échappe à l'univers manichéen en créant un oppresseur (le capitaine français) qui tombe en proie au charme de l'Orient, mais cette fascination de l'homme occidental est un même temps un cliché. Ce qui frappe, c'est que les adversaires sont en quelque sorte d'égale dignité. Les personnages du capitaine français et de son supérieur ne sont pas du tout des monstres, mais des individus décrits d'une tonalité relativement positive.

Myriam Ben s'inscrit clairement dans la ligne officielle de commémoration, en écrivant que le pays entier pourra passer du côté de la lumière grâce aux sacrifices des combattants. Cependant, son narrateur évoque aussi des doutes : il craint qu'il n'y ait pas de langage commun après la guerre. De plus elle insère dans sa nouvelle des témoignages sur la torture écrits par des Français : Henri Alleg et Vidal-Naquet. Cette mémoire-là ne cadre pas avec

l'idéologie de l'Etat algérien. Dans la vision officielle, les Français étaient les oppresseurs et non pas des héros qui ont aidé les Algériens dans leur lutte.

Comme Mimouni, Mechakra se sert surtout d'une mémoire transmise : elle cite des dates qui sont devenues des souvenirs d'ancrage pour les Algériens, comme par exemple le 8 mai 1945, jour de libération pour les Français, mais jour de deuil pour les algériens, victimes d'une violente oppression coloniale à Sétif et à Guelma aux moments où le peuple français fêtait la fin de la Seconde guerre mondiale. Nous retrouverons « Sétif » dans beaucoup d'autres fictions d'écrivains algériens. Pour beaucoup d'Algériens la lutte pour la libération commence à cette date précise : « Le nom de Sétif est étroitement lié à celui de la guerre d'Algérie. C'est dans cette ville que commença en mai 1945 un massacre d'Algériens musulmans, qui est généralement considéré comme le point de départ d'une nouvelle période conduisant à l'indépendance. Les Algériens annoncent 45000 morts, les historiens estiment aujourd'hui à plus de 20000 le nombre de personnes tuées. »[62] Comme d'autres auteurs algériens, Haddad, Dib et Mokeddem, Mechakra évoque la Grande guerre et la Seconde guerre mondiale, auxquelles ont participé beaucoup de soldats algériens enrôlés dans l'armée française. Entre 1954 et 1962 l'armée française a « oublié » cette fidélité des « indigènes ».

Mechakra crée une image odieuse des Français et des harkis, ce qui correspond à l'idéologie dominante à l'époque. Cependant, en inscrivant les femmes dans l'histoire de la Révolution, elle insère une vision individuelle dans son roman.

Mammeri, quant à lui, participe à une « commémoration » officielle en créant un personnage qui ne se laisse plus leurrer. Toutefois il peint un harki qui se repent et un appelé qui choisit le côté des Algériens, ce qui n'est pas du tout conforme à l'idéologie dominante à l'époque. Les « bons » Français comme Alleg, Audin et le déserteur Favrelière n'avaient pas leur place dans les romans à thèse. Il se peut que le lieu de publication de *L'opium et le bâton* (Paris) ait

joué un rôle dans le traitement donné par l'auteur à l'évolution de l'appelé français et du harki. Le roman de Mammeri se signale par l'intelligence des analyses psychologiques et la puissance dans l'évocation réaliste des personnages, par un certain humour en demi-teinte également. En définitive, c'est la qualité littéraire qui permet au roman d'échapper au schématisme idéologique.

Les romans étudiés répondent en grande partie aux exigences idéologiques de l'époque. En même temps, ils contiennent presque tous des éléments de mémoire personnelle, quoique ces éléments ne soient pas toujours intégrés de façon esthétique. De toute façon, aucun roman ne se termine sur un ton optimiste, bien au contraire. Même dans la littérature « officielle » on peut déceler un pressentiment du désenchantement qui sera le sujet du chapitre suivant.

---

[1] Lanasri, Ammaria, « The War of National Liberation and the Novel in Algeria » in *Esprit Créateur* vol. XLI, no 4 (Winter 2001), p. 64.
[2] Chaulet Achour, Christiane, *Myriam Ben* (Paris: L'Harmattan 1989), p. 73.
[3] Stora, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1.1962-1988* (Paris : La Découverte 2001), p. 73.
[4] Citation d'Ammaria Lanasri, article cité, p. 63.
[5] Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ?* (Paris-Montréal : L'Harmattan 1985). En ligne : www.limag.refer.org/Textes/Bonn/RomAlg/Rom2ePartie.htm (consulté avril 2000).
[6] Mouloud Mammeri, *L'opium et le bâton*, Librairie Plon, 1965 première édition ; Paris, Editions La Découverte, 1992. Réédité dans : *Algérie. Les romans de la guerre. Textes choisis et présentés par Guy Dugas*, Paris, Omnibus 2002.
[7] Said, Edward W. *Culture and imperialism*. Vintage Books New York 1994, p. 262.
[8] Ibid. p. 262.
[9] Ieme van der Poel, "Franstalige literatuur van Noord-Afrika", in Theo D'Haen, *Europa Buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen* (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 2002). Deux tomes, p. 74 tome 2.
[10] *Algérie. Les romans de la guerre. Textes choisis et présentés par Guy Dugas*, Paris, Omnibus, 2002, p. VII.
[11] Malika Boukhelou, "Tala-Ouzou, la source du chant premier ou le cri de l'atavique révolte", communication non publiée pendant le colloque *Regards croisés sur la guerre d'Algérie* (Clermont-Ferrand 2003).
[12] Pour les questions d'ordre narratologique je me suis basée sur: Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2001 et sur Luc Herman & Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse,* Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2001.
[13] SAS : « Sections administratives spéciales composés de soldats et officiers volontaires en ville ou dans le djebel , elles visent à aider les populations civiles algériennes principalement dans les campagnes. Les SAS sont crées par le général Salan en 1957 et réalisent un travail d'alphabétisation, d'assistance médicale et d'encadrement administratif. Mais à côté de cette « pacification sociale » les SAS servent aussi à la contre-propagande et au renseignement. » Cf. Stora, Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail 2005), p. 108.
[14] Je n'analyse pas cette partie du roman, parce que la guerre n'y joue plus aucun rôle. Il s'agit d'une relation amoureuse avec une jeune femme marocaine très libre, liberté (sexuelle) que la femme algérienne n'a pas acquise après l'Indépendance. Mammeri a donc choisi un espace géographique en dehors de l'Algérie et loin de la guerre, dans lequel cette histoire idyllique peut se dérouler.

[15] Djebar, Assia. "Un remords du nom Amirouche" in *Le blanc de l'Algérie*, Editions Albin Michel, Paris 1995. A propos d'Amirouche, Benjamin Stora écrit : « Redoutable chef de guerre, vivant dans une grande austérité, imposant à ses hommes une stricte discipline, Amirouche se montre très méfiant à l'égard des intellectuels qui rejoignent le maquis. Il décime son état-major et ses troupes, suite à l'opération de manipulation des services secrets français, « la bleuite ». Il meurt au combat en mars 1959 aux côtés de Si Haouès, chef de la Wilaya VI. » Cf. Stora, Benjamin. *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2005), pp. 12-13.

[16] Fellouze vient du mot d'origine arabe "fellagah » ce qui signifie paysan (fellah). « Les militaires français en opération raccourcissent le mot qui deveint « fell » ou « fellouz ». Cette formule usuelle des militaires français servira à désigner les moudjahidines (combattants) algériens entre 1955 et 1962 ». Cf. Stora, Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie*, p. 55.

[17] Dayan Rosenman, Anny. "Paroles de déserteur: *Le désert à l'aube* de Noël Favrelière" in Dayan Rosenman et Valensi Lucette (Dir.) *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*. Paris Editions Bouchène 2004, p. 235.

[18] Dayan Rosenman, Anny. Article cité, p. 245.

[19] Cf. Chapitre 6 : « La torture en fiction » où j'aborderai la question de la torture représentée en fiction.

[20] Malika Boukhelou, article cité, p. 8

[21] Cf. Chapitre 5 : « Le témoignage non littéraire et la torture ».

[22] Cf. Chapitre 6 : « La torture en fiction ».

[23] Zineb Ali-Benali, "L'événement et ses écritures. Investissement esthétique et tracées textuelles », communication non publiée lors du colloque *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, à Clermont-Ferrand en 2003.

[24] Branche, Raphaëlle. "La torture pendant la guerre d'Algérie" in Harbi, Mohammed et Stora, Benjamin *La guerre d'Algérie 1954-2004 la fin de l'amnésie* Paris Robert Laffont 2004, p. 396.

[25] Cf. Chapitre 5 « Un « retour de mémoire » : La torture et le témoignage non littéraire ».

[26] Cf. La lettre de démission de Paul Teitgen adressée à Robert Lacoste, ministre résident en Algérie in *Algérie. Les romans de la guerre*, Textes choisis et présentés par Guy Dugas (Paris : Omnibus 2002), p. 965-967.

[27] La préface de Simone de Beauvoir dans le livre de témoignages et de documents sur Djamila Boupacha (Paris: Gallimard 1962).

[28] Dugas, Guy, op. cit., Annexe: "Le manifeste des 121. Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie (6 septembre 1960), p. 969-971.

[29] Cf. Vallier, Jean, *Marguerite Duras. La vie comme un roman* (Paris : Les Editions textuelles 2006), p. 114. Les chroniques de Duras pour *France-Observateur* ont été rassemblés dans *Outside* (Paris : P.O.L. 1984).

[30] Besnaci-Lancou, Fatima. *Fille de harki*. Paris Les Editions de l'Atelier 2003, p. 13.

[31] Mechakra, Yamina. *La grotte éclatée* (Alger: Entreprise Nationale du Livre, ENAL, 1986 [SNED 1979]).

[32] *Arris*. (Alger: Editions Marsa 2000).

[33] Le Cour Grandmaison, Olivier, *Coloniser Exterminer. Sur la guerre et L'Etat colonial* (Paris : Fayard 2005). Pour la question des enfumades et les réactions en Métropole : cf. p. 138-144.

[34] Dugas, Guy. "Dire la guerre en la vivant" in *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris :Omnibus 2002).

[35] Les circonstances exactes des meurtres ne sont toujours pas élucidées, cf. Monneret, Jean, *La tragédie dissimulée Oran, 5 juillet 1962* (Paris : Editions Michalon 2006) et Soufi, Fouad, « Oran 28 février 1962-5 Juillet 1962. Deux événements pour l'histoire, deux événements pour la mémoire » in *La guerre d'Algérie au miroir des décolonisations françaises. Actes du colloque en l'honneur de Charles-Robert Ageron* (Paris : Publications de la Société française d'Histoire d'Outre-Mer (SFHOM) 2000, p. 635-676.

[36] A deux reprises Benjamin Stora dit que les bombardements ont eu lieu le 8 février, et non pas le 18, cf. Stora, Benjamin. *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail 2005), p. 107-108 ou Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)* (Paris : La Découverte 2001 [1993]), p. 107.

[37] Amrane-Minne, Danièle- Djamila. *Des femmes dans la guerre d'Algérie* (Paris : Karthala 1994).

[38] Comme Myriam Ben, Mechakra écrit "Susini" et non Sésini.

[39] Burtscher-Bechter, Beate. "Faire sienne sa propre histoire" Zur Aufnahme und Aktualisierung des Mythos der Kahina in *La grotte éclatée* von Yamina Mechakra, in Burtscher-Bechter, Beate e.a. (eds) *Sprache und mythos Mythos und Sprache. Beiträge zum 13. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Innsbruck, 11.-14.6. 1997) (Bonn : Romanistischer Verlag 1998, 175-190, ici p. 187-188:. "Ohne den Mythos der Kahina explizit zu erwähnen, aktualisiert Yamina Mechakra diesen in ihrem Roman. Sie gibt ihm einen neuen Sinn und verwendet ihn als Verbindungsglied zwischen dem Widerstand, den einst die Berberköningin geleistet hat, und der noch immer im Gedächtnis der algerischen Bevölkerung präsent ist, und den überlieferten und niedergeschriebenen historischen Fakten, dem persönlichen Erleben des Krieges sowie jenen vergessenen Helden und Heldinnen des Befreiungskrieges und des algerischen Alltags, die keinen Einlasz in die offizielle Geschichtsschreibung gefunden haben;"

[40] Cf. Burtscher-Bechter, article cité, p. 188, note 47 et Stora, Benjamin. *Histoire de lAlgérie depuis l'indépendance 1. 1962-1988* (Paris : La Découverte 2001), p. 71. Cf. Assia Dejbar dans les chapitres 3 « Le désenchantement I » et 6 « La torture en fiction ».
[41] Pendant la Conquête de l'Algérie, l'armée Française s'est servie de la technique des « enfumades » pour briser la résistance. Selon Olivier Le Cour Grandmaison, ces enfumades qui ont rencontré beaucoup de résistance à la Chambre des pairs ont été couvertes par les plus hauts militaires (comme la torture pendant 1954-1962). Le colonel Pélissier a anéanti toute une tribu (du Dahra) en juillet 1845 (1500 victimes). Moins de deux mois après le colonel Saint-Arnaud enfume à son tour le tribu des Sbéah. Assia Djebar donne une évocation littéraire de ces crimes en se basant sur des témoignages dans son autobiographie « Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes… » in *L'amour, la fantasia* (Paris : Albin Michel 1995 [1985], p.94-115. Pour des détails historiques cf. Le Cour Grandmaison, Olivier. *Coloniser Exterminer. Sur la guerre et l'Etat colonial* (Paris : Fayard 2005), p. 140-146. Dans *Le premier homme* (Paris : Gallimard, 1994), Albert Camus réfère aussi à ces exactions : « - Soyons justes, ajoutait le vieux docteur, on les avait enfermés dans des grottes avec toute la smalah, mais oui, mais oui, et ils avaient coupé les couilles des premiers Berbères, qui eux-mêmes… et alors on remonte au premier criminel, vous savez, il s'appelait Caïn et depuis c'est la guerre, les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce. », p. 177.
[42] Cf. Van der Poel, Ieme, *Congo-Océan: un chemin de fer colonial controversé*, tome 1, « Introduction », pp. xxvii-xxviii, (Paris : L'Harmattan 2006).
[43] Kateb Yacine, Préface de *La grotte éclatée* (Alger : ENAL 1986). La phrase « A l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre » a été reprise par Malika Mokeddem, cf. Camille Mortagne, « Een schrijvende vrouw is haar gewicht in dynamiet waard. Gesprek met Malika Mokeddem » in *Surplus* jaargang 9 nummer 1 (januari/februari 1995).
[44] Djebar, Assia, *L'amour, la fantasia* (Paris: Editions Albin Michel 1995 [1985]), p. 313
[45] Christiane Chaulet Achour, *Myriam Ben*, Paris, L'Harmattan 1989, p. 12-13.
[46] Cf. Stora, Benjamin, *Les trois exils. Juifs d'Algérie* (Paris : Stock 2006)
[47] Myriam Ben, *Quand les cartes sont truquées, mémoires*, (Paris : L'Harmattan 1999).
[48] C'est aussi le titre du film réalisé en 2004 par Abdelkrim Bahloul et qui porte sur le poète Jean Sénac.
[49] Henri Alleg, *Mémoire algérienne,* Paris, Editions Stock, 2005, p.347.
[50] Dans le chapitre 6, "La torture en fiction" j'analyserai la façon dont Ben met en scène la torture.
[51] Cf. Chaulet Achour, Christiane, *Myriam Ben*, o.c. p. 44.
[52] Cf. Chapitre 5 : « « Un « retour de mémoire » et le témoignage non littéraire » sur l'enquête de Vidal-Naquet et *La question* d'Henri Alleg et Chapitre 6 : « La torture en fiction » pour une analyse de la torture dans « Nora » et la présence des deux témoignages dans la fiction de Ben.
[53] Cité d'après la traduction néerlandaise : Nathalia Ginzburg, *Familielexicon*, traduit de l'italien par J.H. Klinkert-Pötters Vos, (Amsterdam : Meulenhoff 1988), p. 175.
[54] Cf. Chapitre 1, « Le pont doit sauter ».
[55] Dib, Mohammed, « Naëma disparue » in *Le talisman* (Arles : Actes Sud 1997 [Paris : Editions du Seuil 1966], p. 68.
[56] La forme "Susini" peut provenir d'une contamination – volontaire ou non – avec le nom de Jean-Jacques Susini, l'un des principaux chefs de l'OAS à Alger.
[57] Dans ses mémoires, Alleg raconte qu'en tant que communiste il a dû quitter l'Algérie après la chute de Ben Bella en 1965, cf. Alleg, Henri, *Mémoire algérienne* (Paris : Editions Stock 2005), p. 386. Le parti communiste algérien (PCA) est interdit en 1962, cf. Stora et Harbi 2004.
[58] Christiane Chaulet-Achour, *Myriam Ben*, o.c. p. 87.
[59] Chaulet-Achour, Christiane. "Barques de passeurs : Fictions entre passé et présent dans *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra » in *Europas islamische Nachbarn*, Band 2, herausgegeben von E. Ruhe (Würzburg : Köngshausen § Neumann, 1995) et Bonn, Charles. « La production de récits dans la clôture de l'idéologie : Y a-t-il un « réalisme socialiste » en Algérie, » in *Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ?* (Paris : L'Harmattan, 1985).
[60] Mimouni, Rachid. *Le printemps n'en sera que plus beau* (Paris: Stock 1995 [Alger: SNED 1978]).
[61] Cf Charles Bonn, *Le roman algérien de langue Française.*
[62] Stora, Bejamin. *Les mots de la guerre d'Algérie* (Touloue : Presses Universitaires du Mirail, 2005), p. 109. Cf. aussi, Rey-Goldzeiguer, Annie. *Aux origines de la guerre d'Algérie 1940-1945, de Mers-el-Kébir aux massacres du Nord-Constantinois* (Paris : Editions La découverte 2001).

Chapitre 3

Le désenchantement I

Nous gardons une écharde dans la gorge
Les feux d'autrefois, pour nous, brûlent encore (…)
Le chemin qui est une façon de dire la prière
Dites-vous,
Cher Mohammed Dib,
Je vous le redemande,
Pourquoi, vous qui savez, pourquoi cette détresse
Et comment éclairer *l'obscure insurgée*
Détresse insurgée
Si rien n'y invite au repos, c'est que le chemin y est repos
Disiez-vous
Mots de commotion, mots de consolation
Votre prescience a les yeux de l'azur
Et un manteau de pluie
Pour préserver l'innocence.
Assia Djebar, « Détresse insurgée ». En hommage à Mohammed Dib.[1]

Entre espoir et désespoir : une œuvre de transition

Parmi les œuvres qui font le sujet des chapitres 3 et 4 et qui évoquent le malaise, le désenchantement et la désillusion entre 1967 et 1985, il faut d'abord citer *Les alouettes naïves* d'Assia Djebar, rédigées à Alger et à Paris entre 1965 et 1966 et publiées en 1967.

Il vaut la peine de s'arrêter au titre du quatrième roman de Djebar, qui porte une connotation de naïveté et d'innocence. Selon *Le trésor de la langue française*, naïf veut dire « proche de l'origine du monde où la vie est d'une simplicité naturelle » (vieilli). La signification la plus courante indique qu'une personne naïve est d'une « simplicité naturelle, sans apprêt ». Dans le titre du roman de Djebar, le qualificatif est appliqué curieusement à des alouettes. On peut y lire une allusion au mot « miroir aux alouettes » : « engin de chasse constitué de petits miroirs qui scintillent au soleil et dont on se sert pour prendre des alouettes, par extension, un piège d'alouettes. » La libération et l'indépendance peuvent être interprétées comme des miroirs qui scintillent. On pourrait dire aussi : les enfants du nouveau monde ont été leurrés.

Il est intéressant de voir que Djebar ne parle pas de « leurre » en expliquant le titre du roman dans la préface. Elle y réfère au colonialisme et à des danseuses prostituées des Ouled-Naïl en Algérie, près de Bou-Saâda, appelées « alouettes naïves » par les soldats français. L'Ouled Naïl est un terme générique qui englobait pendant l'époque coloniale des statuts de courtisane, concubine, danseuse et prostituée. Ces filles publiques animaient les visites officielles et les fêtes[2]. La confusion, née d'une mauvaise connaissance de l'arabe, donne lieu à une image poétique (alouettes naïves). Mais ce n'est pas la seule raison pour Djebar de choisir ce titre. En faisant allusion dans la préface à des rites et mémoires que la société coloniale ne pouvait percevoir, Djebar restitue un fragment de l'histoire de cette tribu des Ouled Naïl qui ont été autrefois une tribu guerrière (détruite par le pouvoir colonial) : « L'exotisme de ce tableau de Bou-Saâda correspondait à une réalité sinistre (la prostitution des danseuses), tout en exhalant un vague souvenir de noblesse (les Ouled Naïl ont été autrefois une splendide tribu guerrière) que ne pouvait percevoir l'œil étranger, mais qu'il nous faut, nous, restituer ». Le titre fait donc allusion à un leurre (à cause de miroir aux alouettes), mais constitue aussi une mémoire d'une tribu de l'Algérie d'avant la colonisation. En même temps le titre évoque la prostituée et la femme libre. Cette allusion donne à penser que Djebar désigne avant tout les femmes, les combattantes, comme personnages naïfs ou leurrés.

Dans cette préface, Djebar écrit aussi être prise dans un « tangage incessant » entre le présent sublime et l'héroïsme de la guerre de libération et l'actualité misérable de la nouvelle Algérie, produit de « nos insuffisances et nos incertitudes ».

On pourrait dire que le roman est une œuvre de transition entre l'époque dominée par un certain espoir (Haddad et Djebar dans *Les enfants du nouveau monde*) et l'époque du désenchantement à partir de *La danse du roi* de Dib. Le texte oscille non seulement entre passé et présent, mais aussi entre une lueur d'espoir et un voile de désespoir. Ainsi les protagonistes discutent de « l'homme

nouveau ». C'est en soi un concept positif et plein d'avenir, mais en même temps, les personnages se rendent compte que cet homme révolutionnaire est une illusion:

> L'homme nouveau, chez nous que sera-t-il ? répond vivement Rachid. Elucider ses rapports avec la vie, comment y parvenir ?... Nous avons trop de nœuds à couper, et en même temps trop de ponts à établir. (P383)

Notons en passant que chez Djebar, dans la nouvelle Algérie, il faudra établir des ponts, tandis que chez Haddad il fallait les couper. Ce qui frappe le plus, c'est que les nouveaux temps arriveront avec l'émancipation et la libération de la femme. Mais les hommes ne sont pas encore prêts non plus : « Car toi aussi, tu n'as pas encore de solution, toi aussi tu te sens informe, tout entier en devenir ! », lance Omar à Rachid pendant une discussion.

Dans *Les alouettes naïves*, roman fragmenté qui alterne le présent à Tunis avec le passé à la campagne en Algérie, Djebar a choisi un narrateur masculin pour raconter la guerre à travers plusieurs personnages des deux sexes. C'est un narrateur/rapporteur qui nous apprend qu'il rédige un rapport sur des fermes visitées en Tunisie. C'est donc un narrateur homodiégétique qui participe à l'action. La voix du narrateur alterne avec celle des personnages dans des monologues intérieurs. Les événements ne sont jamais présentés en suivant la chronologie. Ce serait la « méthode ridicule de l'historienne » nous dit le narrateur à propos de Nfissa, qui essaie de raconter à une amie ce qu'elle a vécu pendant la guerre. Le narrateur raconte plusieurs années de la guerre et intervient directement à la veille de l'indépendance. Comme un vrai narrateur omniscient, il en sait plus long sur l'avenir que ses personnages : « Voici, que j'interviens, moi, le narrateur, qui les ai suivis pas à pas jusque-là et qui, à ce terme où tout commence pour eux, m'apprête à couper le fil de leur histoire.

(…) Car je sais à l'avance -vieux préjugé ?- que la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples… ».

Les personnages les plus importants sont Omar, l'intellectuel, Rachid, le révolté, et Nfissa, une femme émancipée, dans laquelle on reconnaît la narratrice de l'autobiographie *L'amour, la fantasia*. Nfissa se souvient par exemple d'un été qu'elle passait chez sa tante et où, entraînée par ses cousines, elle décida de se voiler par coquetterie. Près de dix ans plus tard, Dejbar va reprendre exactement la même scène.

Nfissa a passé dix mois en prison pour avoir distribué des tracts. Nous la retrouvons à Tunis avec Rachid qui part de temps en temps aux frontières pour rencontrer d'autres maquisards et qui dit être « heureux » au maquis. Quoique émancipée, Nfissa reste sensible aux charmes des anciennes coutumes, par exemple dans ses souvenirs du bain maure qu'elle visitait chaque jeudi avec ses sœurs et sa mère avant la guerre (p. 141-157). Aux yeux de son mari, Rachid, (ils se marient pendant la guerre), elle est aussi le personnage le plus naïf. A la veille de l'indépendance, et à la fin du roman, quand Nfissa et Rachid s'apprêtent à quitter la Tunisie pour se rendre en Algérie, Rachid trouve que Nfissa possède une grande « ignorance en face d'un monde pourri ». En même temps elle porte « la lueur et la foi » dans ses prunelles.

La guerre est envisagée à partir de la frontière tunisienne, où, on l'a vu, en 1958 et 1959 l'auteur s'est rendu dans les camps et où elle a enquêté parmi les paysans algériens réfugiés après le bombardement de Sakiet Sidi Youcef. La « ligne Morice », ligne de défense entre l'Algérie et la Tunisie, un ensemble de réseaux de barbelés électrifiés et minés, qui a fait beaucoup de victimes, est évoquée dans le texte.

Le roman parle surtout des projections dans l'avenir d'une jeune génération moderne et combattante, qui se bat non seulement pour l'indépendance, mais surtout pour une vraie révolution. Ils vivent en exil en Tunisie et comme l'auteur (qui a rédigé le roman partiellement en exil à Paris),

ils vivent « un tangage dans le temps », « un mélange des temps », ou « une confusion des temps » : d'une part ils ont des pensées nostalgiques pour un passé déjà révolu, d'autre part ils font des projets pour l'avenir d'une nouvelle Algérie. Ces projections d'avenir étaient, comme on l'a vu, encore absentes dans les romans rédigés pendant la guerre[3]. Chez Djebar, les projets d'avenir sont en rapport avec le rôle des femmes dans la société algérienne. A Tunis, par exemple, Nfissa et Rachid parlent des relations entre hommes et femmes dans la nouvelle Algérie. Rachid, le personnage le plus dynamique, veut franchir toutes les distances d'un seul bond, et entrer dans une nouvelle ère, sans passer par trop de stades intermédiaires. Il réclame la vraie liberté : « Le vrai, le vrai tout court et non pas ces ersatz de libération ! ». Une autre phrase qui montre que les personnages se projettent dans le futur et qu'ils attendent une révolution: « Tous nos rapports d'homme sont à inventer (…).»

C'est dans la troisième partie du roman, qui s'appelle « Aujourd'hui », que le ton est le plus sombre. Cette partie se déroule pendant la dernière phase de la lutte. C'est comme si cette lutte avait demandé trop de sacrifices. Malgré la bonne volonté de construire un nouveau pays, l'avenir reste incertain. Omar se dit que la « guerre pourrit en nous » et que tout le monde promène « un cadavre immense ». Tous les exilés en Tunisie commencent à vivre dans leur « rêve », dit-il, mais c'est comme si « nous étions morts déjà – fusillés, guillotinés, égorgés…- et que nous ne le sentions pas. » A cause de la guerre qui est en train de toucher à sa fin, il a le sentiment qu'il y a eu une « rupture » entre deux mondes, comme si le passé était devenu un pays à jamais inaccessible.

Faisant le bilan avec Omar, Rachid dit qu'ils ont avancé sans but et qu'il veut surtout oublier :

> -Vois-tu…(Rachid hésita.) Mes souvenirs ne sont pas légers. Je me propose d'oublier; pour un temps; je veux souffler, et d'un coup il se leva. Nous avons avancé sans but. « Je veux oublier, oublier…jusqu'à quand ? »[4]

Cette volonté d'oublier fait penser au cri de cœur du narrateur de « Nora » de Myriam Ben, qui dit que si les anciens combattants veulent vivre, ils doivent s'abstenir de souvenirs. Comme si la mémoire se laissait dicter.

Pour cette dernière partie, Djebar a repris en exergue les fameuses lignes d'Aragon du *Fou d'Elsa* : L'avenir de l'homme est la femme/Elle est la couleur de son âme/Elle est sa rumeur et son bruit/ Et sans elle il n'est que blasphème/Il n'est qu'un noyau sans le fruit… ». Les réflexions à propos des héroïnes de guerre, annoncent les nouvelles de *Femmes d'Alger dans leur appartement,* publiées treize ans plus tard. Dans un long monologue intérieur, Omar fait un lien entre les prostituées (implicitement, les danseuses d'Ouled Naïl du titre) de son village natal et les combattantes de la guerre de libération, des femmes « exposées » elle aussi. A Tunis, on les regarde comme « une espèce nouvelle», devant lesquelles on ne sait pas très bien réagir. La combattante est comme une prostituée. La liberté des moeurs pendant la guerre, est un thème qui occupera Djebar aussi dans *La femme sans sépulture*. Dans le fragment cité, Omar se demande quelle place ces femmes libérées « inattendues » vont occuper dans l'Algérie nouvelle. La guerre a créé pour ainsi dire une nouvelle catégorie de femme qui s'est soudain manifestée. Des femmes qui sont sorties du harem et qu'on ne pourra plus ignorer :

> Je ne sais comment, à propos des héroïnes d'aujourd'hui, j'en suis venue à évoquer les prostituées d'hier. Peut-être parce que celle-là sont inattendues. Les « combattantes », comme on dit à Tunis, avec un sentiment de malaise devant cette espèce nouvelle. Dans mon village de montagne, pareillement je suppose, les boutiquiers apeurés et sournois (…) découvrent cette autre catégorie d'eux-mêmes : en dehors des prostituées, en dehors du harem respectable des épouses cloîtrées, où mettre les héroïnes et surtout comment réagir devant elles ? Mais la guerre, le couvre-feu, les visites hebdomadaires aux emprisonnés, les risques de rafles doivent supprimer les questions. Pour l'instant. (C'est moi qui souligne) p. 270

Les alouettes naïves du titre, se sont surtout ces « danseuses prostituées », ces maquisardes exposées au regard du monde entier, pour qui il n'y aura pas de place dans la nouvelle Algérie.

Le roman se termine sur un constat d'échec, « Je trace aujourd'hui le constat d'échec, qui me pousse à clore le récit », nous dit le narrateur. Peu avant, il nous a raconté que le bébé de Nfissa, l'enfant du révolutionnaire et de la maquisarde, est mort né. Cette fausse couche n'annonce rien de bon, surtout si l'on compare l'enfant mort à la petite fille souriante et courageuse qui est la dernière image des *Enfants du nouveau monde*.

Les anciennes maquisardes marginalisées

Dès son premier roman, *La soif,* publié en 1957, c'est le désir féminin et la sexualité féminine qui préoccupent Djebar. Dans *La soif*, la guerre est absente, et en 1957 l'écrivain a été critiqué sévèrement pour manque de conscience révolutionnaire, entre autre par Mostefa Lacheraf[5]. C'est que Dejbar a évoqué la découverte de la sexualité féminine dans son premier roman, au moment où l'Algérie était en proie à des violences extrêmes de la guerre coloniale. Dans *La soif,* elle souligne l'individualité et ne parle pas du destin collectif du peuple algérien.

Ce qui occupe Assia Djebar non seulement dans *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*, mais surtout dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *L'amour, la fantasia* c'est que l'identité sexuelle des femmes, qui a été encouragée et reconnue pendant la guerre par les révolutionnaires, redeviendra un tabou à l'indépendance. De plus, ni leur contribution à la lutte, ni leurs souffrances ne seront reconnues. Danielle Marx-Scouras note que

> *(…) the Westernization of the Algerian Woman was exploited as a terrorist strategy by Algerian revolutionaries. It is impossible to forget the fundamental role played by Algerian women in the struggle for independence, and particularly the one of the*

bomb carriers during the Battle of Algiers. The Algerian woman was entitled to a sexual identity so long as it was for the revolution. Traditionally veiled and cloistered, she was now obliged to Westernize herself (light-skinned, blonde women were favoured) and to negotiate her charms to French soldiers at the blockades in order to pass her bombs. In "undressing" for the enemy, the woman bomb-carrier was "unprotected" (dialectal Arabic for unveiled) in the most fatal sense of the term. In not wearing a veil, the Algerian woman completely exposed herself to the worst perils "undressed", she was now ready to risk her life for the revolutionary cause. [6]

La bataille d'Alger, film couronné de Gillo Pontecorvo en 1967 au festival de Cannes, donne une image de ces femmes occidentalisées, (qui se teintent les cheveux en blond), ces porteuses de bombes, qui risquent leur vie pour la libération de leur pays. Cependant, toujours selon Marx-Scouras, une femme qui revendique son identité sexuelle pour son propre plaisir (comme l'a fait Djebar dans *La soif*) est scandaleuse, tandis que celle qui s'occidentalise pour une cause révolutionnaire, au nom du terrorisme, est digne de respect. Mais au lendemain de l'indépendance, il est devenu clair que les maquisardes n'ont désormais aucun avenir dans la nouvelle Algérie.

Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* a paru après un silence de dix ans de l'écrivain. Après la publication des *Alouettes naïves*, Djebar se concentre sur le septième art. Elle réalise deux longs métrages : *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) et *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982) [7]. *Femmes d'Alger dans leur appartement* se compose de nouvelles, datées de 1958 (donc encore en pleine guerre d'Algérie) à 1978, et publiées en 1980. Le titre du recueil renvoie à la peinture de Delacroix (1834) et à celle de Picasso, qui a donné en 1955 son interprétation des « Femmes d'Alger dans leur appartement ».

Dans la postface, « Regard interdit, son coupé », Djebar reprend l'idée exprimée dans *Les alouettes naïves* : les héroïnes de guerre sortaient directement du harem. La fiction sert ici à contrebalancer l'énorme attention portée aux

héros dans l'Algérie des années soixante-dix[8]. Pour constituer une lignée historique d'héroïnes, Djebar s'arrête d'abord sur Messaouda qui, en 1839, est montée sur les remparts de son *ksar* assiégé par une tribu ennemie, pour inciter ses « frères et amants » à se combattre. Messaouda est devenue une figure historique exemplaire que l'on retrouve dans beaucoup de légendes. Ensuite, ce sont les poseuses de bombes, que Djebar appelle «porteuses de feu », qui reprennent le relais. « Harems fondus un temps en prisons Barberousse, les Messaouda de la Bataille d'Alger s'appelèrent Djamila[9]. » Djebar établit donc un lien direct entre deux périodes historiques (la conquête à partir de 1830 et la guerre de libération) en se concentrant sur le rôle des femmes et l'héroïsme féminin pendant ces guerres. Elle cherche dans l'histoire de l'Algérie des femmes guerrières « sorties de ce rôle traditionnel de spectatrice ». Elle essaie de trouver des figures historiques de femmes qui, grâce à leur présence et leur action, donnent une tournure décisive au combat, comme Messaouda. Ce qui rend cette femme exceptionnelle, c'est qu'elle met son corps en danger en s'exposant à l'ennemi. Djebar met cette action en rapport avec un bonheur féminin et créateur :

> D'autres relations sur l'héroïsme féminin illustrent la tradition de la reine mère féodale (intelligence, sens de l'organisation et courage « viril »), à l'exemple de la lointaine Kahina berbère.
> L'histoire de Messaouda, plus modeste, me paraît présenter un aspect nouveau : variante certes de l'héroïsme et de la solidarité tribale, mais surtout ici mise en correspondance d'un corps en danger (dans le mouvement total improvisé) avec une voix qui appelle, défie et écorche. (…) Le *Chant de Messaouda* seul consacre ce bonheur de la femme totalement dans la mobilité à la fois improvisée et dangereuse, en somme créatrice. (C'est moi qui souligne)[10]

En cherchant dans le proche passé de la résistance anti-coloniale, Djebar trouve peu de Messaouda ; les femmes étaient considérées comme héroïques, quand

elles étaient mères. Mais pendant la guerre d'Algérie, il y a de nouveau des Messaouda, des poseuses de bombes que Djebar appelle donc « porteuses de feu ». Non seulement elle établit un lien historique, mais surtout un lien corporel entre les femmes de différentes époques de l'histoire : le corps de Messaouda qui s'expose et les corps exposés des militantes (comme Djamila Boupacha) de la guerre d'Algérie. Dans la section III de sa postface, Djebar reprend ce lien et écrit :

> Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct : leur corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquant aux autres corps ? En fait elle ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre. Certaines d'entre elles se sont retrouvées sexes électrocutés, écorchés par la torture. (C'est moi qui souligne) (p.163)

Djebar, en évoquant non seulement l'histoire algérienne, mais surtout le rôle des femmes dans cette histoire, crée un contexte pour les actions des militantes de la guerre d'Algérie qui ont lutté à coté de leurs « frères ». Djamila Boupacha, Louisette Ighilahriz, Zohra Drif et tant d'autres, sortaient du harem, puisqu'elles avaient été enfermées jusque-là dans des structures tribales. Le fait d'avoir fait exploser des bombes pendant la bataille d'Alger est comparé à l'exposition de leurs seins. On notera, ici comme ailleurs, la forte connotation sexuelle des termes employés par Djebar pour évoquer les actes de combat et notamment les actes terroristes des femmes. On retrouvera cette équivalence sexe/violence à propos de la torture. Ici, ce n'est pas Ce n'est pas un dévoilement, mais une mise à nu devant l'étranger, l'ennemi, le colonisateur. Ensuite elles ont de nouveau été enfermées par ce même colonisateur dans un autre harem : la prison de Barberousse à Alger où elles seront blessées pour le reste de leurs vies par les viols et la torture.

Le viol a été vécu comme traumatisme par l'ensemble de la collectivité algérienne. Djebar écrit « écorchées par la torture » et ce mot « écorchées » fait écho à la voix qui « appelle, défie et écorche » de Messaouda. Voix triomphante du temps de Messaouda, traumatisme du temps de la guerre d'Algérie.
Djebar voit les Boupacha, Ighilharziz et Drif, sur les tableaux peints par Picasso en 1955. Il transforme l'univers de la femme subjuguée par le regard orientalisant de Delacroix et préside selon Djebar a un changement des temps. Picasso libère les femmes du harem. Les femmes, sur ses toiles, sont totalement nues :

> Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps. (p.163)

Djebar voit surtout la femme libre sur les quinze toiles représentant les femmes d'Alger d'après Delacroix. Rachid Boudjedra, quant à lui, écrit dans un article d'*El Watan* en 2005 qu'il y voit que la révolution algérienne était inéluctable. Selon Boudjedra, les tableaux sont avant tout un hommage de Picasso à « l'émancipation générale des peuples colonisés. » D'une part l'Algérie (« cette mater dolorosa ») se transforme sous les mains de Picasso en « une forme extrême de la jubilation, une fête picturale », d'autre part les femmes font aussi penser à celles de Guernica, qui expriment surtout la douleur et la tristesse :

> Puis ces femmes d'Alger ressemblent tellement à celles de Guernica. C'est dire combien le peintre avait ressenti l'Algérie douloureuse de l'époque comme l'Espagne douloureuse de la période franquiste[11].

Après avoir terminé ces toiles peintes en deux mois (entre le 13 décembre 1954 et le 14 février 1955), Picasso a dit que les femmes représentées sont des combattantes[12].

De « Regard interdit, son coupé », on comprend qu'après l'indépendance, on coupe de nouveau la parole aux femmes, parce qu'il faut que les viols subis par les militantes, soient refoulés. Le viol devient un sujet tabou : « Ce que les mots avaient dévoilé le temps d'une guerre, voilà que retombe sur lui la chape épaisse des sujets tabous. » Non seulement le silence se réinstalle, mais « les ancestrales barrières » se reconstruisent et le regard est de nouveau interdit pour les femmes qui ont pourtant contribué à l'indépendance avec « leur chair meurtrie » On dirait qu'elles sont pénalisées. Dans *La femme sans sépulture*, Zoulikha refuse la sépulture, parce qu'elle ne veut pas être soumise par la tradition. Elle parle et rompt l'épaisse chape de silence sous laquelle les anciens combattants l'ont ensevelie. Elle n'accepte pas qu'on lui impose le silence. 22 ans après la publication de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djebar crée une héroïne qui parle et qui raconte tout ce qu'elle a vécu[13].

Dans la première nouvelle de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelle éponyme du recueil écrite en 1978, Djebar annonce le thème qui l'occupe dans « Regard interdit, son coupé » : « et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre. » Il y s'agit de deux femmes, Leila et Sarah, qui ont milité pendant la guerre et qui ont été emprisonnées, violées et torturées. Leila a perdu la raison et vit dans une clinique psychiatrique, tandis que Sarah vit dans un silence perpétuel et n'arrive pas à communiquer. Il n'y a pas de place pour elles dans l'Algérie nouvelle et indépendante, ni d'ailleurs pour d'autres femmes qui vivent de nouveau cloîtrées Celles qui sortent, sont les femmes de ménage qui, avant l'aube, nettoient les bureaux dans lesquels travaillent des fonctionnaires tout-puissants. La guerre de Libération n'a pas apportée la libération pour la femme algérienne. Ecrite 16 ans après l'indépendance, la nouvelle critique la société algérienne des années soixante-dix, dans laquelle les femmes n'ont aucune place et où leurs expériences ne sont pas prises en compte. Djebar évoque le conflit des générations entre les pères, anciens combattants, qui se sont révoltés contre la soumission de leurs propres pères, et les fils, qui

n'arrivent pas à se construire un avenir (Ali et Nazim). Comme Mechakra et Ben, Djebar nous montre un personnage féminin enfermé dans un asile psychiatrique. La guerre a causé des traumatismes profonds. Il faut relever ici que ce sont les femmes, anciennes combattantes, qui deviennent folles pendant ou après la guerre : Nora, de Ben, la narratrice de Yamina Mechakra, Leila chez Djebar et on va voir dans le chapitre suivant qu'Arfia de *La danse du roi* sera enfermée elle aussi dans une clinique. Les femmes supportent-elles moins bien que les hommes la violence inouïe de la guerre ? Ou la société marginalise-t-elle celles devenues trop libres pendant la guerre ? Les femmes pour qui il n'y a littéralement pas de place. Nora et la narratrice de *La grotte éclatée* se réfugient dans la folie parce qu'elles ne supportent plus la violence qu'elles ont subie et auxquelles elles ont assistée comme témoin. Leila et Arfia sont marginalisées par la société.

La nouvelle commence par un cauchemar d'Ali, mari de Sarah et père de Nazim. Ali est chirurgien dans un hôpital d'Alger, il a fait 5 ans de maquis et refuse de jouer le héros, comme tant d'hommes dans la nouvelle Algérie. Dans son rêve il voit le début d'une opération, qui bascule dans une scène de torture dont la victime est sa femme Sarah[14]. Au cœur de la nouvelle se trouve l'antique chant lyrique (diwan) de la porteuse d'eau du hamam (« pour un diwan de la porteuse d'eau »). Djebar utilise cette forme traditionnelle pour conter l'histoire lamentable d'une femme du peuple. Elle reprend ensuite ce chant pour célébrer les militantes de la bataille d'Alger comme Leila et Sarah (« pour un diwan des porteuses de feu »). La porteuse d'eau est Fatma, la masseuse, qui glisse dans le hamam et tombe en se blessant grièvement à la main. Le chant lyrique porte sur la vie misérable de cette femme, maintenant âgée: à l'âge de 16 ans elle a été vendue par son père dans une ville de garnison pour deux bouteilles de bière. Dans la famille de son mari, elle doit travailler jour et nuit et on attend avec impatience la horde d'enfants qu'elle doit enfanter. Une nuit, elle s'enfuit et finira dans la capitale où elle travaillera comme prostituée. Tout de suite après

cette séquence dans la nouvelle, la narratrice nous montre Sarah qui rend visite à Leila.

Comme dans *Les alouettes naïves,* l'auteur établit un lien entre les prostituées et les maquisardes. Sarah, l'ancienne combattante, a été libérée de la clinique par un peintre qui trouve qu'on ne doit pas enfermer une femme qui a été emprisonnée et condamnée à mort par les Français pendant la guerre. Gardant en mémoire le destin malheureux de la porteuse d'eau/prostituée, le lecteur lit la conversation entre les deux héroïnes de la guerre de Libération, les deux poseuses de bombes. C'est Leila, atteinte d'un délire, qui parle d'une façon lyrique des militantes d'hier en se demandant si elles sont encore vivantes. C'est en effet comme si les grenades avaient explosé contre elles :

> Où êtes vous les porteuses de bombes ? Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flammes, les faces illuminés de lueurs vertes…Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville… Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres les balcons, toutes les issues vers l'espace…
> On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars…On souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs. Les poètes consacrés vous évoquaient ainsi dans les diwans lyriques .Vos yeux révulsés…quoi…Vos corps utilisés en morceaux, en tout petits morceaux… (…) Les bombes explosent encore… mais sur vingt ans: contre nos yeux, car nous ne voyons plus dehors, nous voyons seulement les regards obscènes, elles explosent mais contre nos ventres et je suis-elle hurla- je suis tous les ventres ensemble de la femme stérile ! (p.54-55)

Celles qui portaient des bombes « comme des oranges[15] » vivent aujourd'hui derrière les « barreaux de la mémoire ». Une mémoire traumatisante qui fait d'elles des prisonnières. Leila dit que sa famille et ses amis ont honte d'elle parce que pendant la guerre elle s'est trop exposée. Les deux femmes portent des

cicatrices de leurs tortures, mais leurs blessures n'ont jamais guéries. Personne ne veut entendre leur histoire.

Sarah ne voit qu'un seul remède à la guérison du traumatisme : se rencontrer et raconter « la mémoire noire ». L'une d'entre elles décrit ce qu'elle a vécu tandis que l'autre en écoutant, se rappelle elle aussi et finit par se voir elle-même. Se parler et écouter peut enclencher un processus identitaire. « (…) la parole identitaire, c'est, par la grâce de l'autre, apprendre à s'aimer soi-même. A la lettre, apprendre à *être en peine de soi* », écrit Mireille Calle Gruber[16] .

> -Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin… (p. 57)

Et quelques pages plus loin, à la fin de la nouvelle, Sarah le répète dans une autre conversation avec la Française Anne, qui veut quitter l'Algérie mais finalement décide de rester par amitié pour Sarah. Il faut une nouvelle génération de femmes-regard et de femmes-voix :

> Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquer : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !… La femme-regard et la femme-voix (…) (p.61)

La mémoire qu'évoque Djebar dans cette nouvelle est ce que les chercheurs anglo-saxons qualifient de « traumatic memory », la mémoire traumatique. Selon l'historien américain Dominick LaCapra, le traumatisme lié à un événement historique pose des problèmes à la représentation et à la

compréhension historique. Il estime que les historiens doivent incorporer la mémoire traumatique dans leurs études : *Writing History, Writing Trauma*[17] Dans ses écrits, il se concentre surtout sur des témoignages de la Shoah. Dans un ouvrage antérieur, LaCapra pose des questions susceptibles d'aider le chercheur en littérature, quand il s'arrête sur cette mémoire spécifique qu'est la mémoire traumatique :

> *What in general is the significance of trauma in history? Do some events present moral and representational issues even for groups not directly involved in them? Do those more directly involved have special responsibilities to the past and the way it is remembered in the present? Can- or should- historiography define itself in a purely scholarly and professional way that distances it from public memory and its ethical implications? Should it, on the contrary, ground itself in memory as its matrix or muse? Or is there a more complex and nuanced interaction between history and memory? Does art itself have a special responsibility with respect to traumatic events that remain invested with value and emotion?* [18]

Nous avons vu dans le Prologue que les historiens français et franco-algériens comme Benjamin Stora et Mohammed Harbi ou Pierre Nora voient la relation entre mémoire et histoire dans une perspective hiérarchisante, selon laquelle la mémoire se trouve placée à un échelon inférieur à l'histoire[19]. Les historiens français ont tendance à répéter que la France est « malade de sa mémoire », tandis que LaCapra souligne qu'il y a une interaction complexe entre mémoire et histoire et que l'art (la mémoire littéraire) a une « responsabilité » par rapport aux événements traumatiques. La littérature pourrait être un lieu d'expression de la mémoire traumatique. Sans pouvoir me prononcer sur la responsabilité de la littérature, j'aimerais montrer que dans le cas spécifique de la littérature algérienne francophone de la guerre d'Algérie, il est possible de retracer la mémoire traumatisante, non seulement chez Djebar, mais aussi chez Dib dans *La danse du roi* et chez Boudjedra dans *Le démantèlement*. Elle revient aussi

dans les textes qui parlent de la torture en fiction. La mémoire traumatisante opère sur deux niveaux : les personnages souffrent d'une mémoire traumatisante et sortent de leur nuit noire grâce à des dialogues avec un interlocuteur compréhensif. Ensuite, il y a l'événement traumatisant en soi : génocide, extermination, torture…. Comment la littérature représente-t-elle ces exactions ? Comment traite-t-elle les limites du dicible ? Cette problématique qui relève de la représentation, reviendra au chapitre 6 : « La torture en fiction ». Au chapitre présent et au suivant, il est question de personnages traumatisés. Représenter des personnages traumatisés peut être un moyen d'aborder les problèmes liés à la représentation de l'indicible.

Comme Nora (le personnage de la nouvelle de Myriam Ben) et la narratrice de *La grotte éclatée*, Leila devient folle. La folie est le signe du traumatisme. Leila est traumatisée par la torture et les viols qu'elle a subis pendant la guerre. Non seulement elle vit derrière les barreaux de sa mémoire, mais elle est enfermée aussi dans la prison d'un asile psychiatrique. C'est la société qui la marginalise. Arrêtons nous d'abord sur le mot traumatisme, - en anglais : « trauma ».

> *Trauma is a kind of wound. When we call an event traumatic, we are borrowing the word from the Greek where it refers to a piercing of the skin, a breaking of the bodily envelope. In Beyond the pleasure principle, Freud uses the term to describe a painful event not inflicted to the body but to the mind: the physical breaking of defences becomes thus a psychic one. (…) The experience of trauma repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his will. The experience that Freud calls "traumatic neurosis" is the repetition and re-enactment of an event that cannot simply be left behind. (…) Trauma is not a simple memory: while the images of traumatic re-enactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control. Like Freud and before him Pierre Janet emphasized, traumatic recall remains insistent and unchanged – unlike other memories - because it has never been fully integrated into understanding.*[20]

Dans « Femmes d'Alger dans leur appartement », Leila éprouve un grand besoin de raconter chaque fois à nouveau ce qui s'est passé. Sa mémoire reste étouffée parce que dans le domaine public, personne ne veut l'écouter. Elle souffre non seulement parce qu'elle ne peut pas oublier, sa blessure psychique ne guérit pas, mais aussi parce que personne ne reconnaît ses contributions à la libération de son pays. Elle pense que la meilleure solution est de se parler entre amies. C'est ce que LaCapra, mais aussi Felman et Laub appellent « acting out and working through ». Faute de « community of witnessing » (le témoignage dans le domaine public)[21], un interlocuteur qui vous écoute, aide à faire face à « la mémoire noire ». En soi, parler avec quelqu'un est déjà un acte social. Les deux femmes forment une communauté sociale. Dans le cas de Leila et de Sarah, la mémoire de l'une aide l'autre à évoquer la sienne. S'adresser à quelqu'un signifie aussi que la victime peut s'écouter soi-même. Sarah et Leila peuvent retrouver l'auditeur à l'intérieur d'elles-mêmes[22]. Ensemble elles trouvent des mots pour raconter ce qui s'est passé.

Dans une nouvelle écrite en 1970 et 1978, « Les morts parlent », Assia Djebar évoque de nouveau la guerre. L'action se déroule dans une maison où se rassemblent les pleureuses autour du corps d'une femme morte. L'indépendance est arrivée depuis 8 jours. La narratrice évoque la vie de ces pleureuses avant l'indépendance, leurs angoisses, leurs épreuves, leur courage :

> Alors le refrain commença en elle, là, face à toutes les femmes de la ville, celles qui, depuis ces années au-dessous de la montagne brûlée dressée d'espoir, formaient le cœur chavirant ou frémissant, celles qui, tous voiles gonflés trottinaient dans les ruelles tandis qu'on recherchait l'auteur de tel attentat, celles qui fermaient les portes des couloirs obscurs et qui haletantes, l'oreille contre le bois, reconnaissaient le pas rythmé de la soldatesque. (p.95)

On se rappelle le chœur des femmes cloîtrées dans *Les enfants du nouveau monde* . Djebar va reprendre ce thème de la vie de tous les jours marquée par la peur dans *L'amour, la fantasia*. Dans la nouvelle on lit : « Ces dernières années, que raconter d'autre que les peurs transies, la hantise du massacre, quelquefois les bruits des combats proches… » Hadda, la femme qui va être enterrée, a perdu son fils unique lors des émeutes de Sétif, le 8 mai 1945.

A la fin de la nouvelle, après l'enterrement de Hadda, et avant un discours ronflant lors d'un meeting au sujet de la nouvelle société libre à édifier dans l'Algérie indépendante, c'est une voix anonyme qui reprend le fil du récit. C'est une voix qui se dit « collective » et qui accompagne les morts. Ce qu'elle dit, imprimé en italique, fait de nouveau penser à la voix tellurique de Zoulikha dans *La femme sans sépulture*. Hadda est une femme si forte qu'on ne peut pas l'enfermer dans un cercueil. Comme Zoulikha, elle ne peut pas être plombée, et comme Zoulikha elle devient végétale :

> A peine le silence des cimetières refermé – bienheureuse solitude -, le mort respire une dernière fois, soulagement que ne perçoivent même pas les chenilles de la terre-femme Commence enfin sa chute vers les abysses – dérive voluptueuse, noyade progressive… Or, est-il besoin de le dire, je ne parle que des morts de cette terre de soleil, ceux que, par chance, l'on n'enferme pas dans des boîtes plombées. Ne point attendre que le bois d'abord pourrisse, que le plomb se liquéfie pour réserver enfin aux morts leur véritable délivrance, celle où ils reprennent leur forme originaire, sans traits ni personnalité, où végétal et mémoire humaine mystérieusement se tissent… (C'est moi qui souligne, p. 127)

Comme Zoulikha, Hadda fait désormais partie de la terre d'Algérie, de la « terre-femme ». La mémoire de Hadda se mêlera au monde végétal, tandis qu'en même temps retentissent les discours sur le nouveau monde, où les femmes n'auront pas le droit de jouer un rôle public et où leur mémoire ne sera pas écoutée. Dans cette nouvelle, Djebar évoque un ancien monde mourant, dont

Hadda est le symbole, et un nouveau qui est annoncé par les hommes sur la place publique. Il est significatif que Hassan, un des parents de Hadda, « le héros des montagnes », donc un maquisard héroïque de la guerre de Libération, sache seulement se concentrer sur l'avenir et oublie de se recueillir sur la tombe de Hadda. Au lieu de rendre hommage à sa parente, il prépare son discours. Désormais l'ancien monde n'a plus aucune valeur, mais est-ce qu'on peut construire un nouveau monde en ignorant l'ancien ? La nouvelle suggère que c'est un mauvais début pour une nouvelle ère.

L'histoire orale au féminin dans une autobiographie

Chaque texte de Djebar forme une architecture savante. Examinons d'abord celle d'un texte magnifique et extrêmement riche, l'autobiographie *L'amour, la fantasia* (1985). Ce n'est pas une autobiographie au sens classique du mot, dans la mesure où Djebar y mêle dans différentes sections la conquête de l'Algérie, la guerre de libération et son enfance ; surtout sa scolarisation et de longs après midis passés dans la compagnie de ses cousines. Elle y réfléchit sur la langue dans laquelle elle s'exprime (« Tenter l'autobiographie par les seuls mots français »), sur l'exil et tente dans son récit de constituer l'Histoire du peuple algérien. Une histoire « orale, pleurée, chuchotée, hurlée. Féminine. Ou plutôt *des* histoires individuelles algériennes dans les interstices de l'Histoire de (la) France », écrit Mireille Calle-Gruber dans son livre sur Assia Djebar. Ces mots *interstices de l'Histoire* me semblent primordiaux. Avec cette histoire orale au féminin, comme les failles de l'Histoire, elle construit une mémoire collective.

Jane Hiddleston compare cette autobiographie à une dissection : « *autobiography becomes a sort of dissection, cutting open the singular being with the hope of revealing and defining her substance while destroying her in the same process*. "[23] Dans sa vision, cette autobiographie atypique est une autopsie et une destruction en même temps.

Dans *Ces voix qui m'assiègent* Djebar écrit que durant tout le temps de l'écriture de *L'amour, la fantasia*, elle pensait qu'elle protégeait « cette veine personnelle » (le texte autobiographique) à l'aide « d'apparentes fenêtres des chapitres « historiques », de la mise en scène des combats meurtriers franco-algériens ». Elle compare ces chapitres sur la guerre et la Conquête à une « muraille épaisse » qui protège son for intérieur.

Djebar inscrit l'histoire individuelle dans l'histoire collective en reprenant le dernier mot d'une section (un petit chapitre, parfois seulement de 3 pages) au début de la section suivante. La première section, « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » où elle parle de son enfance, de sa scolarisation et de son père instituteur dans un village du Sahel, se termine par le mot « aube ». La section suivante qui parle de la conquête de l'Algérie à partir de 1830, commence par le mot « aube » : la fin d'une section individuelle, forme donc le début d'une section collective. Ainsi cette Histoire de la France, que Djebar ne peut pas connaître du point de vue algérien, puisque c'est toujours le vainqueur qui l'écrit, est-elle envahie par la mémoire singulière algérienne. En même temps l'écrivain inscrit le présent dans le passé et vice versa. Ainsi Djebar donne un bel exemple d'alternance de la mémoire individuelle et de la mémoire transmise.

Dans la troisième partie, « Les voix ensevelies », celle qui m'occupe ici, l'auteur évoque la guerre d'Algérie. Il s'agit de monologues de voix de femmes qui racontent la guerre. Les voix (elles reviennent huit fois au total) sont entrecoupées par des sections courtes en italiques ; parfois commentaires poétiques de ce que dit la voix, parfois bribes de souvenirs d'Assia Djebar, qui, rappelons-le, écrit son autobiographie. Mais en même temps, elle évoque la lutte de jeunes femmes qui ont participé à la guerre de l'indépendance. Ici il s'agit d'histoire orale féminine, basée sur des entretiens qu'elle a eus dans les années soixante-dix avec des femmes originaires de sa région natale, Cherchell[24]. La première voix relate la guerre du point de vue d'une famille de militants. Elle

raconte comment les Français incendiaient les maisons des douars en guise de représailles. Après que ses deux frères sont montés au maquis, la narratrice décide de les suivre. Un jour, lors d'un accrochage, son frère cadet est tué d'une balle pendant qu'il courait devant elle en s'enfuyant. Elle est toujours traumatisée par ce souvenir :

> Ahmed était là, couché : l'ennemi l'avait dépouillé de ses papiers, des photos qu'il portait sur lui. On lui avait enlevé ses meilleurs habits. De son uniforme de maquisard, ne restait que son pantalon. Sa vieille chemise en laine, déchirée, était toute maculée de sang…
> Je vis l'oued pas très loin. Je tentai de le porter ; je ne pus que le traîner, ses pieds sans bottillons laissant un sillon derrière lui… Je voulais le laver, lui mouiller au moins le visage. J'ai pris de l'eau dans mes paumes : j'ai commencé à l'en asperger, comme pour des ablutions, sans me rendre compte qu'en même temps je pleurais, je sanglotais…
> Derrière, mon frère aîné Abd el- Kader s'approcha, et dit soudain aux autres, d'une voix coléreuse :
> -Mais pourquoi lui avoir montré le corps ? Ne voyez-vous pas que c'est une enfant ?
> -Il est tombé devant moi ! dis-je en me retournant d'un coup. Devant moi !
> Et ma voix chavira. (p.173-174)

Dans un chapitre suivant, la narratrice de l'autobiographie compare la fillette, une bergère qui avait treize ans à l'époque, à Antigone qui voulait donner une sépulture à son frère. Dans la vision de Djebar, sa voix qui crie englobe toutes les voix féminines et souffrantes de la guerre : « Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémisse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mains décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche. » Ce qui importe ici, c'est que l'histoire individuelle est devenue une histoire collective. Le narrateur de l'autobiographie nous apprend que la bergère a 23 ans au moment de raconter son histoire et qu'elle s'appelle Chérifa.

La voix de Chérifa ressemble à celle de Zoulikha dans *La femme sans sépulture*, mais ressemble aussi à celles d'anciennes maquisardes interviewées dans *Des femmes dans la guerre* de Danièle-Djamila Amrane-Minne, ou celle de Djamila Boupacha et de Louisette Ighilahriz. Chérifa raconte comment elle a été arrêtée par les Français et torturée. Elle reste emprisonnée pendant sept mois. Dans « Corps enlacés », Djebar questionne sa façon de donner voix à l'ancienne maquisarde. De cette façon le lecteur sait qu'il n'est pas en train de lire un témoignage non-littéraire, mais une représentation en fiction littéraire. Djebar ne crée pas une narration cohérente de Chérifa mais s'interrompt pour questionner sa façon de donner voix. La narratrice qui écrit son autobiographie, se demande si cette voix ressuscitée raconte quelque chose ? On dirait que les mots s'évaporent, deviennent « poussière d'aile écrasée ». Chérifa devient « une petite sœur qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile ». Elle introduit des images poétiques, des hésitations, des doutes dans son discours. Jane Hiddleston analyse ce discours de façon suivante :

> *Djebar's narrative is punctured with gaps ; impressions and sensations are largely omitted. Language can offer a formal report, but it also glosses over the contingent substance it struggles to encapsulate. Djebar's project may well have been to "give voice" to characters whose experiences have so far been occluded, but at the same time she finds that the singularity of the moment is betrayed and reformed as soon as it is pinned down in language. She writes : "Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de son histoire murmurée, tandis que l'ombre engloutit son corps et son visage, s'étire comme papillon fiché, poussière d'aile écrasée maculant le doigt ». Here, the langue of political and social identification dissolves in favour of a more allusive evocation of the complicity between exploration and destruction. The bare, stark language breaks down before the report is completed, giving way to a series of more elusive images that leave the reader with no resolution or certainty*. [25]

La guerre en fiction, en autobiographie, implique dans le cas de Djebar : reconnaître son impuissance à raconter la douleur, résister à une chronologie cohérente. Le lecteur se rappelle la réflexion de Nfissa dans *Les alouettes naïves* (la « méthode ridicule de l'historienne »). L'écrivain veut restituer la mémoire des victimes, mais avoue en même temps qu'elle se sent incapable de le faire. C'est en français, la langue de l'ancien occupant, « la langue marâtre », que Djebar essaie d'évoquer la voix de la maquisarde, mais cette langue « déguise sans habiller ». Celle qui veut évoquer l'histoire de Chérifa ne trouve pas de mots. Elle n'arrive pas à recréer la vie tumultueuse de Chérifa. Avec des mots où résonnent l'écho de ceux de Rimbaud, l'auteur qui publiera vingt ans plus tard *La femme sans sépulture*, admet son échec devant le désir de faire de la littérature avec du témoignage :

> Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter. (…) Et j'offre quoi, nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure…(…) A peine si je frôle l'ombre de ton pas !
>
> Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet[26] ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang.
>
> Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles définitivement, ils me séparent . Et sous leur poids, je m'expatrie. (p.202-203)

C'est une constante dans l'œuvre de Djebar : l'écrivain souligne toujours les limitations de la représentation ; le narrateur s'évade de la narration pour raconter son incapacité à raconter. Les textes espèrent découvrir, mais en même temps, ils excluent ou cachent. [27] Djebar évoque cette impossibilité, à l'aide d'images paradoxales et d'oxymorons. Par exemple : la narratrice offre, quoiqu'elle soit dépossédée, la voix de Chérifa se libère grâce à la narratrice,

mais en même temps cette voix est piégée. La narratrice avance, mais frôle seulement l'ombre des pas de Chérifa. Elle essaie de s'approcher, et en même temps elle s'expatrie sous le poids des mots français.

Les mots du texte forment un linceul. C'est parce qu'ils sont en français (en non pas en Arabe dialectal, langue dans laquelle la conversation avec la maquisarde a eu lieu), ce qui est une « bâtardise » et un « métissage ». L'auteur emploie une autre métaphore qui évoque également la tristesse, le deuil et la mort : elle dit que ses mots sont enveloppés d'un « serge de deuil » et c'est la raison pour laquelle la section s'appelle « Voix ensevelies ». Djebar met en scène l'impossibilité de rendre les horreurs de la guerre. Pour parler du viol qu'a subi Cherifa, l'auteur ne représente pas le viol en soi, mais la difficulté d'en parler en arabe : « Dire le mot secret et arabe de « dommage » ou tout au moins de « blessure » : -Ma sœur, y a-t-il eu, une fois, pour toi « dommage » ? » Les (jeunes) femmes qui ont été violées n'arrivent pas à en parler. Le sujet est tabou, entouré d'un non-dit, « avalé ». Les voix de femmes violées sont également ensevelies, parce que dans l'Algérie indépendante, personne ne veut les entendre.

L'écrivain se rend compte que, pour elle, écrire est la seule voie pour évoquer la mémoire collective des femmes pendant les différentes guerres d'Algérie : « Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues ». (p.285).

L'écrivain évoque donc une incapacité à raconter et en même temps la capacité de ressusciter des voix grâce à l'écriture. Ce paradoxe est, me semble-t-il, au cœur de l'écriture djebardienne.

Malgré l'échec avoué donc, mais couplé à la constatation que l'écriture peut ressusciter des voix, Djebar transmet dans les autres sections des récits de femmes qui ont vécu la guerre dans les douars. Elle s'intéresse à une forme d'histoire souvent négligée par les historiens : l'histoire orale. Ces sections de

voix de femmes comportent beaucoup de dialogues. Par l'intermédiaire de ces voix nous apprenons des faits que les historiens ne racontent pas, des détails dont s'emparent les auteurs de fiction. La mémoire littéraire nous offre ici les miettes de l'Histoire : une cuillère en argent donnée à une fille par son père, le fait qu'un maquisard tué soit lavé par sa sœur, la boue des combattants dans la plus belle pièce d'une maison où ils ont été accueillis par la maîtresse de maison, solidaire avec eux et aspirant à la Libération. Les voix racontent comment elles aidaient les leurs dans les montagnes, apportaient du ravitaillement, lavaient des uniformes, pétrissaient le pain. Elles racontent aussi les grands malheurs : « Ils ne nous ont rien laissé ; ni le bétail, ni les réserves des silos, rien. Même pas une chèvre ! Ils ne nous ont rien laissé…(…) Tout ce qui est passé sur moi ! Mon Dieu, tout ce qui est passé ! » Une autre voix dit son désespoir à cause du fait qu'à l'indépendance, les gens de la ville ne lui ont rien donné. Elle a fait d'énormes sacrifices pour soutenir ses fils et son mari « montés » au maquis, mais après la guerre, elle n'a droit à aucune reconnaissance, alors que les siens tous morts. La narration de la voix, montre que dès l'indépendance, des « héros » se sont arrogés le droit de distribuer des maisons vacantes, par exemple, et ont abusé de ce droit.

L'écriture de Djebar veut exhumer, mettre à la lumière, si cruelle soit-elle, convoquer des voix, briser les tabous. C'est une écriture qui admet en même temps son incapacité à évoquer la souffrance causée par les guerres. Comme dans le cas de Rolin et de Ferdi [28] , la littérature fait preuve de l'impuissance de raconter. L'écriture de Djebar n'est pas concentrée sur la signification, ici, l'écriture n'est pas entièrement un vecteur de sens, au contraire, l'écriture est une substance avec laquelle l'écrivain livre un combat pour manier un sujet qu'elle n'arrive pas à contrôler [29]. Dans *La femme sans sépulture* , Djebar reprendra le thème de la maquisarde, mais cette fois, l'auteur va l'approcher d'une autre façon. Ce n'est plus le témoignage qui formera la base de la fiction, mais l'imagination.

En 1962, la Chérifa des *Enfants du nouveau monde* sort du harem et court voilée dans les rues de Blida pour avertir son mari qui milite pour l'indépendance. Dans *Les alouettes naïves*, Omar compare les maquisardes à des prostituées et prophétise comme une Cassandre que l'intégration des héroïnes de guerre dans la société algérienne sera difficile. Leila et Sarah, des *Femmes d'Alger dans leur appartement* , vivent comme des exilées dans la société de la post-indépendance algérienne. Omar a eu raison : dans la nouvelle Algérie, les gens ne savent pas comment réagir devant ces femmes qui ont franchi tant de tabous et qui ont été trop exposées. Finalement, dans *L'amour, la fantasia*, Djebar avoue son impuissance devant l'écriture de l'horreur qu'ont subie les maquisardes comme Chérifa, qui ne peut pas évoquer les viols qu'elle a subis à cause du tabou pesant sur ce « dommage » dont souffrent tant d'anciennes maquisardes. La voix de Chérifa reste donc étouffée. C'est la première fois que Djebar met en doute la possibilité de faire de la littérature à partir d'un témoignage. En même temps, elle nous offre des histoires de femmes qui ont réellement contribué à la libération de leur pays mais qui, dès l'indépendance, ont dû constater que leurs sacrifices ne leur ont rien apporté. Dans le chapitre suivant, on va voir qu'Arfia, l'ancienne maquisarde de *La danse du roi* de Dib, sera également marginalisée dans l'Algérie de la post indépendance.

---

[1] Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent* (Paris : Albin Michel 1999).
[2] Le terme Ouled Naïl est une contraction du mot « aw lad Sidi Naïl » qu'on peut traduire par « les enfants du saint éponyme Sidi Naïl ». Il désigne la tribu des awlad Sidi Naïl dont les territoires s'étendent sur les Hauts Plateaux du Sud algérien dont les montagnes portent le nom, les monts des Awlad Naïl. La ville de la région des Ouled Naïl s'appelle Bou-Saâda, première oasis à 250 kilomètres d'Alger. Cf. Ferhati, Barkahoum, « La danseuse prostituée dite « ouled Naïl »,entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes ; » en ligne : http://clio.revues.org/document584.html#ftn3, consulté le 28 janvier 2007.
[3] Cf. Chapitre 1 : « Le pont doit sauter ».
[4] Djebar, Assia, *Les alouettes naïves* (Arles : Actes Sud 1997 [Julliard 1967], p. 237.
[5] Marx-Scouras, Danielle, in Y*ale French Studies* , volume O, issue 82, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, Volume 1 (1993), 172-182, en ligne: http://www.assiadjebar.net/first_novels/soif_Marx-Scouras.htm consulté le 9 janvier 2007.
[6] Marx-Scouras, Danielle, o.c.
[7] Cf. Clerc, Jeanne-Marie, « La guerre d'Algérie dans l'œuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djebar » in *L'Esprit Créateur* Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001), p. 89-101.
[8] CF. Chapitre 2: La guerre de libération et la "mémoire officielle" en Algérie, notamment, la partie sur *La grotte éclatée* : « Ecrire avec « la main du souvenir et de la mutilation ».

[9] C'est le nom de Djamila Boupacha auquel Djebar doit faire allusion ici. Je reviens sur cette militante du FLN et victime des exactions de l'armée française pendant la guerre au chapitre 5 : « Un « retour de mémoire » : le témoignage non littéraire et la torture ».
[10] Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, (Paris : Des Femmes 1980), p. 157
[11] Boudjedra, Rachid, « Les Algéroises selon Picasso (III) » in *El Watan*, en ligne : http://www.elwatan.Com/spip.php?page=article_print§id-article=21368, consulté le 27 janvier 2007.
[12] Cf. aussi Boudjadra, Rachid, « Lofzang op de vrouwen van Algerije » (trad. Désirée Schyns), in *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur,* Jaargang 3, nr. 9 (December 1997), p. 112-116.
[13] Cf. Chapitre 6 : « La torture en fiction ».
[14] Cf. Chapitre 6: "La torture en fiction".
[15] Sur deux des tableaux de Picasso, les seins des femmes ressemblent à des oranges. Djebar fait aussi allusion aux paniers dans lesquels les combattantes transportaient les bombes pendant la guerre.
[16] Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, (Paris : Maisonneuve et Larose 2001), p. 51.
[17] C'est le titre d'un des recueils d'essaies sur ce thème: LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore and London : The John Hopkins University Press 2001).
[18] LaCapra, Dominick, "Introduction" in *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca and London: Cornell University Press 1998).
[19] Cf. "Prologue".
[20] Leibovici, Solange, "Remembering, acting out, working-through: The case of Sarah Kofman", consulté en ligne le 4 novembre 2005: http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2003/kofman.html
[21] Felman, Shoshana et Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature,Psychoanalysis, and History* (New York and London: Routledge 1992), p. 211.
[22] Cf. Chapitre 5: "Un "retour de mémoire": la torture et le témoignage non littéraire", le témoignage de la mère de Mohammed Garne, né d'un viol collectif pendant la guerre d'Algérie.
[23] Hiddleston, Jane, « The specific plurality of Assia Djebar » in *French* Studies, Vol. LVIII, No. 3 p. 380.
[24] Mortimer, Mildred. "Assia Djebar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography" in *Research in African Literatures* volume 28, number 2.
[25] Hiddleston, Jane. Article cité, p. 381.
[26] Le capitaine Bosquet fut l'aide de camp du général Lamoricière et a écrit des témoignages (sous forme de lettres et d'épîtres) de l'expédition du général pour battre l'Emir Abd el- Kader. Il a décrit « le ballet de la conquête sur notre territoire », écrit Assia Djebar dans *L'amour, la fantasia*.
[27] Hiddleston, Jane. Article cité, p; 372.
[28] Cf. chapitre 5: "Un "retour de mémoire" et le témoignage non littéraire ».
[29] Hiddleston, Jane. Article cité, p. 377.

Chapitre 4

Le désenchantement II

Je le tire à moi. Le froid nous a déchiré le gosier, il faut parler avec cette plaie dans la voix, cette lame plantée dedans.
Mohammed Dib, *La danse du roi*.

On traite jusqu'à présent très mal de la guerre de libération. Mes romans ne sont pas des romans sur la guerre. A part le premier. Cette mémoire de la guerre est là, présente en filigrane. Je pense que c'est une phase tellement importante qu'elle conditionne encore le réel aujourd'hui. Il n'est pas possible de faire abstraction de ce passé. La guerre apparaît en filigrane dans mes romans. Comme une espèce de rémanence. La guerre terminée, ses effets continuent à agir aujourd'hui, ne serait-ce que parce que les acteurs de cette phase historique sont encore en vie.
Rachid Mimouni en 1986 lors d'un entretien avec Ahmed Cheniki.

L'Algérie est indépendante désormais. C'est un fait absolu. Pourquoi revenir sur ces points dépassés ? Moi, romancier, j'ai autre chose à dire. Les problèmes que je pose sont ceux de l'avenir.
Rachid Boudjedra dans un entretien dans *Le nouvel observateur* en 1972.

L'homme déchu

Pas plus que les anciennes maquisardes, les maquisards ne trouvent de place dans l'Algérie indépendante. C'est ce que nous montre Mohammed Dib dans son roman : *La danse du roi*, publié un an après *Les alouettes naïves*, en 1968. Ce roman désespéré évoque le désarroi et les amertumes des combattants d'hier.

Naget Khadda a montré que chez Dib, « chaque fois la quête particulière du roman se double d'une quête symbolique qui arrache la recherche des héros à son ancrage conjoncturel et anecdotique pour l'insérer dans une perspective plus universelle, empreinte d'inquiétude métaphysique »[1]. Ainsi, la marche des maquisards sous le commandement d'Arfia, des nuits durant, fonctionne à deux niveaux : concret et métaphorique. « Marche effective des combattants de l'ombre, contraints de ne se déplacer que nuitamment pour éviter les accrochages avec l'armée qui les pourchasse, avancée symbolique de militants engagés dans un procès intellectuel de découverte de soi et des autres en même temps que dans une quête mystique du sens caché des choses. »[2]

Un homme, Rodwan, ancien maquisard, et une femme Arfia, ancienne maquisarde, se rencontrent la nuit, en faisant de longues promenades pendant lesquelles la femme raconte et l'homme écoute. Le monologue d'Arfia est présenté comme un dialogue, un pseudo-dialogue, ou une conversation avec plusieurs personnages, dans laquelle Arfia incarne toutes les voix. Arfia juge utile d'échanger des propos avec « un voisin », c'est comme si elle pouvait ainsi se rapprocher de la vérité, dit-elle. (p.176). Comme dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », le manque est recréé dans la parole. Comme Djebar, Dib insère la mémoire traumatisante dans son roman. L'interlocuteur, celui qui écoute, est interpellé. Le lecteur, lui aussi, est interpellé : « A présent que j'ai commencé, il faut bien que tu m'écoutes, l'ami Rodwan. » Ou: « Tu peux dire à présent, l'ami Rodwan, je te comprendrais : « Tu l'as tué. » Oui, et voilà comment un mort vous laisse comme sur un terrain vague, sans protection, en plein froid, lui aussi. »

Arfia a commandé un groupe d'hommes dans la montagne à la recherche d'une cache. Elle n'arrive plus à oublier la souffrance, la douleur endurées pendant cette marche, ni la mort de tous les hommes (Nemiche, Bassel et Slim) qui étaient avec elle. Elle se sent coupable et responsable, elle pense qu'elle n'a pas assez protégé ses hommes et la nuit, avec Rodwan, elle revit les marches, la faim, la peur de l'ennemi, de la montagne, le désespoir. Arfia parle souvent de Slim, un maquisard qui voit des corbeaux imaginaires et qui devient fou de faim et d'épuisement. Pour Arfia tout se passe encore dans le présent du vécu instantané de la narration, ce qui est un signe de la mémoire traumatisante. Le temps de la narration est le présent. Les échos dans le texte (« haaa »), pourraient être interprétés comme les échos dans la montagne, où les personnages marchent à la recherche de la cache, dans une situation extrêmement pénible et dangereuse. A cause du vent les personnages crient. Mes les sons, comme « haaa » peuvent être lus aussi comme des cris de douleur :

Là ! Là ! Au-dessus de la tête ! dans tes cheveux ! Et là-bas…ils attendent, les salauds !

- -Où ? je lui dis. On ne voit même pas un moustique.
  Il n'y a rien à faire, des hoquets le secouent : on dirait un mouton qu'on saigne. Ecoute comme… haaa…comme ils piaulent ! Ils ne nous…haaa…laisseront pas…pas passer ! Ils ne nous laisseront…pas partir vivants d'ici ! [3]

Arfia, tout comme Rodwan, est un femme sans famille, et sans maison. Le narrateur ne nous fournit aucun détail sur leur mode de vie. Le monde dans lequel ils déambulent fait penser à celui évoqué par Beckett ou Ionesco dans le théâtre de l'absurde. D'ailleurs Dib a intercalé une pièce de théâtre absurde dans le roman. Je serais tentée de dire que les deux personnages sont de la mémoire pure.

Arfia a cru à la liberté et a voulu faire des sacrifices pour l'indépendance de son pays. Mais aujourd'hui, dans la nouvelle Algérie, elle se rend compte que la révolution n'a apporté que « le vide ». Vivre l'indépendance est plus difficile que faire la révolution :

> Mais c'était un temps où les hommes tombaient comme mûres au mois d'août, on aurait dit que la terre voulait reprendre son bien. Et ça me paraissait juste. Parce que la liberté, c'était alors notre fête. Et voici que se lèvent les temps vides, et qu'en dedans on s'écoute parler tout seul. C'est autrement qu'il faut essayer de vivre aujourd'hui. (C'est moi qui souligne, DS), p. 100.

Comme pour Leila des « Femmes d'Alger dans leur appartement », parler signifie aussi trouver l'auditeur à l'intérieur de soi même.

Arfia se sent une « ressuscitée ». Quand elle est revenue du combat et retournée dans son village, personne ne l'a reconnue. Cette femme forte et pleine de révolte, qui veut secouer l'apathie générale, sera trahie par le « nabot déshumanisé » (Naget Khadda), le bossu Babanag. Ce personnage laid et effrayant, qui est décrit comme un animal, ou un monstre, dit aux policiers

qu'Arfia a tué Slim. Arfia sera acquittée pour « folie » et enfermée dans une « maison de fous ». Ainsi est-elle renvoyée définitivement à sa marginalité.

Ce n'est pas seulement la femme qui n'arrive pas à oublier, l'homme lui aussi souffre d'un traumatisme. Rodwan, ancien terroriste urbain, a vu tant de violence pendant la guerre, qu'il se réfugie en dehors de la ville, dans la montagne, pour oublier (se pétrifier). L'espace géographique (la montagne) offre un horizon (« la perspective circulaire de sierra qui s'ouvrait en face de lui ») et une possibilité pour se pétrifier, (« une sensation d'existence pétrifiée, refroidie, l'atteignit alors »). On a vu dans *Qui se souvient de la mer* que les personnages ont « des visages de pierre » et que le narrateur a un gosier qui « forme des pierres ». Le narrateur se pétrifie peu à peu pour se protéger contre l'insupportable violence de la guérilla urbaine. Dans la nouvelle « Naëma disparue » le narrateur se compare à une pierre lancée dans un abîme. Dans *La danse du roi*, Dib reprend le motif de la pétrification et du désir de la chute. Pendant la marche d'Arfia et ses hommes, Slim dit : « On est tous lancés comme cette pierre. Et tant que t'es pas arrivé au but… » Au début du roman, Rodwan regarde le paysage et veut s'enfoncer dans l'abîme devant lui :

> « Sombre, se disait-il. Sombre et sans fond, ébranlé de remous : un puits là-dessous. Et la solution de beaucoup la plus… préférable… serait de plonger dedans, de s'y abîmer… » p. 8

Le désir de la chute pourrait être lu sur plusieurs niveaux de signification : d'abord un désir réel de se suicider, puis de descendre en soi-même, la quête de soi (« sans cesse il retombe, et lui, sans fin, il descend en lui-même ») et finalement du déclassement social, de la déchéance, représentés dans la pièce de théâtre absurde, orchestrée par Babanag et jouée à l'orée de la ville et à laquelle participe Arfia. A la fin du roman, Arfia propose à Rodwan d'y jouer le rôle du roi déchu.

Comme Arfia, qui raconte sans se soucier qu'on écoute, Rodwan, lui aussi dialogue, sous forme de pseudo-dialogue, avec l'autre en lui ; une voix qu'il appelle «cette intempestive voix recluse »[4], une voix familière et ensevelie. Il s'écoute comme Arfia s'écoute en parlant à Rodwan.

Rodwan « s'attend soi-même ». Contrairement à la mémoire d'Arfia qui raconte toujours la même marche dans la montagne, celle de Rodwan se compose de plusieurs couches. D'abord la voix en lui raconte des bribes de rencontres érotiques entre un couple et une fillette. Au fur et à mesure que la narration avance, Rodwan puise dans une nouvelle couche. Comme on a vu, la marche nocturne active la mémoire d'Arfia. Rodwan, par contre, ne marche pas pour se souvenir, les souvenirs le visitent lorsqu'il est étendu et on dirait qu'il rêve. Naget Khadda a écrit qu'Arfia est un personnage sans cesse en marche avec un esprit en constant éveil, tandis que Rodwan est un homme « prostré, représenté le plus souvent accroupi, assis ou allongé, en contact permanent avec le sol ». [5] En racontant, Arfia arrive à comprendre ce qui s'est passé. Parler est une délivrance: « Je te raconte toutes ces choses comme elles sont arrivées. A force de les raconter, maintenant je sais comment elles se sont passées. Même, à force de les raconter, que je n'ai plus besoin de me les rappeler » (p.74). Rodwan erre aussi dans le passé, mais ne peut pas s'en défaire, ni arriver à comprendre ce qui s'est passé.

La deuxième couche de mémoire de Rodwan, où se mêlent souvenirs, rêves et fantasmes, est moins fragmentée et révèle entre autre les cauchemars du personnage du moribond, qui ne voit que déchéance dans la vie humaine. Le moribond est un personnage auquel Rodwan rend visite. Dans un des rêves que cet agonisant a fait encore enfant, il se voit tomber dans le vide en entraînant un autre dans sa chute. A la fin de sa vie, le moribond peut constater que la vie lui a filé entre les doigts et que le mal est en lui-même. Il voit dans son pays un cauchemar, et le peuple qui vit dans la misère est trop léthargique pour y changer quelque chose. Le monologue défaitiste du moribond annonce le thème

de la pièce de théâtre qui met en scène le petit peuple misérable et le roi déchu dans l'Algérie de la post-indépendance. Ce qu'on peut tirer du monologue du moribond, c'est que le mal est déjà dans chaque homme, c'est une donnée universelle. Ce n'est donc pas seulement la guerre qui a détruit tout. Le moribond ne l'évoque même pas, il parle de la condition humaine en général.

La troisième couche révèle à la fin du roman une mémoire de guerre (fragmentée) qui n'a jamais quitté Rodwan, une image fixe d'un visage, plus précisément des yeux d'une jeune fille française qu'il a essayé de sauver pendant une attaque à la grenade lancée par lui-même :

> La première grenade dégoupillée : il la lance. Quatre, cinq… La seconde… Six… Explosion de la première ; éclatement de vitrines, clameurs. Sept. La rue secouée par le souffle de la seconde. Huit. La troisième. Neuf… Course, course démente dans tous les sens. Dix, onze… Son sac perdu, une jeune fille, les mains nues, bute contre lui sans paraître le voir. Douze, treize… Il la reçoit dans ses bras, ils déguerpissent ensemble… p. 184-185.

En semant la mort, Rodwan est pris d'un désir de sauver la vie d'un de ses adversaires. Blessé lui-même, il marche dans la ville assiégée avec une femme à moitié morte qu'il soutient. Arrivés près de la mer, quand ils sont encerclés par la police, Rodwan constate que la jeune femme est morte. Le souvenir est une histoire qui se termine sur une ellipse. L'auteur ne nous raconte pas ce qui est arrivé à Rodwan après son arrestation. On sait d'Arfia qu'elle a eu des idéaux pendant la guerre et qu'elle continue à être un esprit révolté, mais de Rodwan le lecteur ne sait rien. La femme française qu'il a voulu sauver, symbolise-t-elle la France, comme chez Haddad ou Mammeri ? Mais alors c'est une France qui doit rester en vie. Deux fois on dirait qu'elle lui dit : « Aime-moi comme je t'aime, vis pour m'aimer ». Est-ce que Rodwan souffre du divorce brutal entre la France et l'Algérie ? Est-ce que ce divorce entre ancien colonisateur et colonisé s'est réalisé trop brutalement ?

Le désir de chute a prédestiné Rodwan à prendre le rôle vacant du roi déchu dans la farce jouée à l'orée de la ville. *La danse du roi* est un roman extrêmement pessimiste dans lequel l'auteur dénonce très tôt l'échec de la révolution et la condition misérable dans laquelle vit le petit peuple algérien après l'indépendance. Le roman n'est pas réaliste, mais le texte nous révèle pourtant que la société algérienne est affligée de maux. Les anciens combattants sont marginalisés dans la nouvelle Algérie. Personne ne les écoute. Ils errent comme des clochards dans la nuit hantée par leurs souvenirs lugubres. Dans la farce insérée au cœur du roman, l'auteur fait allusion à de riches nababs corrompus cachés derrière une porte impénétrable. C'est Rachid Mimouni qui prendra le relais de Dib en dénonçant la situation socio-politique, la bureaucratie et l'esprit de clan dans *Le fleuve détourné*.

Le rescapé du passé

Publié en 1982, soit quatorze ans après *La danse du roi*, le deuxième roman de Mimouni rompt résolument avec le premier (*Le printemps n'en sera que plus beau*), écrit dans le cadre d'une « mémoire officielle » algérienne et tourné vers un passé imaginaire. Avec *Le fleuve détourné* Mimouni rompt aussi avec sa maison d'édition basée à Alger. Désormais il publiera chez Robert Laffont et puis chez Stock, à Paris.

En lisant ce roman très représentatif de la profondeur du malaise et de la désillusion après l'indépendance, on peut constater que la guerre n'est pas un moment historiquement clos, mais qu'elle forme le point de départ d'une interrogation du présent à la lumière du passé[6]. Pour Mimouni « cette guerre demeure à jamais une réalité présente, marquée par une violence sanglante qui constitue l'expression non seulement d'un douloureux souvenir, mais d'une déchirure humaine et sociale obsédante », note Najib Redouane[7].

Dans *La danse du roi* le lecteur sent déjà une rupture entre hier et aujourd'hui (évoquée également par Omar dans *Les alouettes naïves*), rupture qui ouvre sur un abîme. Hier tout semblait avoir un sens, même la mort, mais

aujourd'hui plus rien n'a de consistance. Dans *Le fleuve détourné*, Mimouni dénonce la confiscation de la Révolution algérienne. Il décrit un monde sans liberté, où il n'y a pas de progrès parce que la bureaucratie et l'esprit de clan s'y opposent, où règnent mensonge et démagogie et où la religion n'est souvent qu'un masque. Il met en scène un personnage qui a perdu la mémoire à la suite d'une blessure reçue à la tête pendant la guerre, au maquis. Cet ancien maquisard malgré lui est un symbole de la relation problématique qu'entretiennent histoire et mémoire. Ce protagoniste est un paysan qui monte au maquis un peu par hasard et exerce son métier de cordonnier dans un camp du FLN qui sera bombardé par l'aviation française. Dans le roman, ce n'est pas tant la guerre qui est évoquée, mais la société algérienne de la post-indépendance.

Le narrateur anonyme développe son récit sur deux plans temporels, deux courbes de temps qui vont se rencontrer pendant la narration : Le présent (autour de 1980-1982) et la période de l'immédiat après-guerre (à partir de 1962). La narration qui se déroule au présent, a pour cadre un camp de prisonniers d'après-guerre en Algérie, qui nous renvoie tout de suite à la guerre coloniale avec ses centres et villages de regroupement construits par le colonisateur. Les SAS, Sections Administratives Spéciales visaient à aider les populations civiles algériennes, principalement dans les campagnes. Elles ont été créés par le général Salan en 1957 et réalisaient un travail d'alphabétisation, d'assistance médicale et d'encadrement administratif. Mais les SAS servaient aussi à la contre-propagande et au renseignement, note Benjamin Stora. Christiane Chaulet-Achour écrit que les SAS étaient « (…) l'instrument de la méthode d'action psychologique de l'armée française ». Ce qui frappe, c'est que les centres de regroupements n'ont pas disparu après la guerre : « Or, on sait que les centres de regroupement, conçus comme temporaires au moment de la guerre, sont devenus permanents après 1962 et plusieurs ont servi de sites aux villages socialistes. La différence serait que les paysans n'y sont pas amenés de force ;

mais ils doivent s'y soumettre à des modèles fortement citadins. » [8]. Dans le roman de Mimouni, l'indépendance a donné une Algérie « libre » dans laquelle les habitants vivent enfermés. Le narrateur y vit marginalisé en attendant des papiers de « l'Administrateur en chef » qui attestent son existence. Nous apprenons que les gens de son village croyaient qu'il était mort pendant la guerre : son nom est inscrit sur un monument au cimetière. Comme il est un martyr de la Révolution décédé, personne ne veut lui donner de papiers d'identité, de peur d'avoir des problèmes avec un administrateur plus élevé dans l'échelon. Dès le début du roman, dans la première phrase, Mimouni dénonce d'une façon ironique un pouvoir bureaucratique, ridicule et aveugle : « L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. Je ne partage pas cette opinion, au moins pour ce qui me concerne. ». D'ailleurs l'Administration menace de castrer la population masculine. Il est la proie d'hommes calculateurs et froids (comparé à des « hyènes »), de trafiquants au marché noir, qui ne tiennent pas compte de la réalité du pays, mais qui pensent qu'ils peuvent tout se permettre parce qu'ils ont sauvé la nation du colonisateur. Il va sans dire qu'il ne recevra jamais ses papiers.

Dans le récit qui se situe tout de suite après la guerre, le narrateur ressemble aux clochards errants de *La danse du roi*. Avant d'être un revenant et un vagabond, il est soigné pendant plusieurs années dans un hôpital (étranger ?) qui ressemble au paradis avec un jardin idyllique qu'il cultive, mais le jour où il recouvre sa mémoire, il se retrouve en enfer. Sur le plan métaphorique Mimouni décrit la destruction totale du jardin par des oiseaux ravageurs, destruction qui coïncide avec l'anamnèse de son narrateur. L'anamnèse est donc comparée à une destruction. Le narrateur aurait préféré oublier et pense qu'il vaudrait mieux brûler les livres d'histoire :

- Il est temps pour toi de retourner dans ton pays, de retrouver ta femme et ton enfant. Je hochai la tête. Je savais qu'il ne m'était plus possible de rester là-bas. La mémoire

> nous restitue dans notre condition humaine et, avec nos racines, nous retrouvons le goût des ambitions. Les peuples devraient brûler tous les livres d'histoire[9].

L'anamnèse le condamne au vagabondage pour retrouver sa femme et son enfant. Le narrateur est le seul personnage naïf et candide, qui veut « exhumer le souvenir d'une période que tous veulent oublier » (p. 79). Comme Candide dans le conte de Voltaire, il erre dans un monde détruit et rongé par le mal. Un monde injuste dans lequel les oiseaux ont disparu. Il voit des terres en friche, des campagnes désertes, des gens qui vivent dans la plus grande misère et qui demandent en vain assistance ou protection auprès d'autorités corrompues. Sur la route qui le mène à son village natal, le narrateur voit le lit asséché d'un fleuve qui coule maintenant ailleurs. Malgré l'absence de l'eau, des « planificateurs arrogants et lointains » ont construit un pont flambant neuf sur la rivière morte qu'ils ont détournée. Les planificateurs ont voulu que le cours du fleuve se trouve à l'endroit exact de leurs calculs et ils ont décidé de le détourner pour confirmer leurs idées fixes.

La métaphore de ce fleuve détourné montre le ridicule et le drame de la société indépendante : avec de l'argent (du pétrole), les autorités font construire un pont magnifique sur une rivière morte. Le lit asséché sert de dépotoir et le narrateur y voit des montagnes d'ordures. Comme Haddad et Dib (dans *Qui se souvient de la mer*), Mimouni choisit une métaphore fluviale pour annoncer un retournement. Mais cette fois-ci la situation historique s'est radicalement inversée : il faut une « crue imprévue » pour balayer les immondices du fleuve asséché. Dans la littérature d'avant l'indépendance, cette crue était la révolution qui allait chasser le colonisateur. Maintenant il faudrait une nouvelle révolution pour chasser les mauvais dirigeants, mais aussi pour instruire le peuple et chasser son ignorance et sa léthargie. L'indépendance elle-même a été détournée. Un vieillard assis à l'ombre du pont dit :

> -Les hommes et les oueds de ce pays se ressemblent : ils ne connaissent pas la mesure, ils sont à sec ou débordent. J'attends la crue imprévue, irrésistible et violente, qui viendra balayer tous ces monceaux d'immondices. P. 49.

Mimouni s'arrête sur le destin des femmes, dans ce pays que son narrateur découvre peu à peu, comme un nouveau-né. Dans un bureau de police, où il vient demander des papiers d'identité, le narrateur voit une femme qui se plaint de ce que son mari la bat tous les jours. Selon l'agent de police, elle ne peut rien faire parce qu'elle et ses enfants seraient sans aucun moyen d'existence si son mari la quittait. Le destin de Houria, l'épouse de narrateur, en dit long sur le pays indépendant. Comme Houria signifie liberté, on est en droit de voir dans ce personnage un symbole de l'Algérie libre. Une liberté bafouée. Houria est devenue une esclave sexuelle, enfermée dans une villa de riches dirigeants. Le fait d'avoir retrouvé la mémoire est pour le narrateur un grand malheur. Houria lui en fait prendre toute la mesure, lorsqu'elle lui dit :

> -Puisque tu as eu la mauvaise idée de ne pas mourir au maquis, puisque tu as eu la mauvaise idée de retrouver la mémoire, puisque tu as eu la mauvaise idée de chercher à savoir, puisque tu as eu la mauvaise idée de venir me retrouver, tu m'écouteras jusqu'au bout. P. 177

Dans ce roman profondément pessimiste, Mimouni critique non seulement des dirigeants qui continuent à soutenir que leurs actions injustes s'inscrivent dans « le sens de l'Histoire » (comme la Révolution avant la guerre), mais aussi l'amnésie orchestrée par ces mêmes dirigeants. Ainsi le narrateur désillusionné se trouve-t-il dans le camp de prisonniers avec un professeur d'histoire déchu, que le gouvernement a jugé « subversif ». Sa chaire d'histoire contemporaine a été supprimée sous prétexte que cet enseignement devrait être donné désormais en arabe. Nous ne savons pas ce que pense de lui le narrateur, qui (en sortant de l'hôpital) aurait voulu brûler les livres d'histoire, mais la déchéance de

l'historien est évidemment hautement symbolique d'une confiscation du discours sur le passé. Mimouni souligne justement l'importance de « déterrer les cadavres du passé » (Redouane), mais démontre en même temps que cette « exhumation » est invivable sur la plan individuel. Mémoire et histoire apparaissent ici, pour des raisons différentes, également problématiques Sur le plan collectif tout est encore à faire (la partie de la narration sur le professeur d'histoire se déroule au début des années 1980). Les nouveaux dirigeants ont non seulement détourné l'indépendance, mais ils ont aussi confisqué l'histoire de la guerre de libération. Dans *La malédiction*, Mimouni écrira que la guerre civile des années 90, est une réactualisation d'une guerre qui ravageait déjà les maquis de la guerre de libération, ce qui a été refoulé par la mémoire et l'histoire algérienne[10].

Dans ce camp où se trouve le narrateur et d'où il ne sortira plus jamais, les prisonniers méditent leur « fautes ». Le narrateur a violé la loi parce qu'il est toujours en vie, l'ancien professeur essaie de découvrir le côté subversif des ses cours et l'Ecrivain, autre prisonnier dans ce camp sinistre, se replie toujours en peu plus sur lui-même, se demande pourquoi plus personne ne l'écoute. L'écriture ne se compose que d'une série de mots et n'incite pas à l'action, lui lance son co-détenu Omar. Avant, sa voix portait « jusqu'au-delà des mers », mais aujourd'hui, il n'est plus « qu'un bourdon stérile qui se morfond dans de sombres monologues et se complaît dans la compagnie d'un vieillard alcoolique et superstitieux ». Cette autocritique de Mimouni sur le rôle de l'écrivain dans la société algérienne me semble très importante : un écrivain est incapable d'infléchir le cours de l'histoire. Pourtant, comme on le sait, Mimouni ne s'est pas tu.

Le texte crée la mémoire

Rachid Boudjedra (1941) prend le maquis à dix-huit ans, dès 1959. Interdit de séjour en Algérie pendant plusieurs années, il quitte sa patrie après la prise de

pouvoir par Boumediene en 1965[11]. A partir de 1977, il est de retour et travaille pour le ministère de l'Information et de la Culture. Le moins qu'on puisse dire c'est que Boudjedra a entretenu des relations complexes avec le pouvoir algérien et avec la façon dont ce pouvoir a manipulé l'histoire récente.

Lila Ibrahim-Ouali montre que Boudjedra a toujours abordé la représentation du thème historique de la guerre par le biais de l'imaginaire. Dans ces textes, il ne veut pas faire de la littérature avec du témoignage. Ce qui l'intéresse dans la représentation de la guerre, c'est la collusion du possible et de l'impossible, le brouillage des données référentielles, l'expression du délire:

> R.Boudjedra s'écarte du reste volontairement du témoignage historique, tendance à laquelle cet ancien combattant aurait pu légitimement céder dans ses autobiographies déguisées. Mais selon lui, cette littérature de témoignage « malhonnête et pompeuse » dans laquelle se cantonne le plus souvent le récit guerrier algérien n'est apte qu'à reproduire artificiellement le monde et les expériences, au lieu de les restituer dans leur complexité et leur profondeur. Ce qui prime réellement chez cet épigone de Louis-Ferdinand Céline, c'est bien plutôt l'hallucination provoquée par la guerre et non la réalité ou la vérité. « La vérité, écrit-il, intéresse la science et parfois la morale et la politique, mais jamais la création et l'art ». Aussi va-t-il constamment noyer, diluer le thème terrifiant qu'est la guerre dans les délires et les approximations des narrateurs.[12]

Ce « mentir vrai », selon le mot d'Aragon, propre à la littérature, produit, comme on va voir, une vérité complexe sur le sujet historique qu'est la guerre de libération. Comme Mimouni, Boudjedra estime que le nouvel Etat a confisqué l'Histoire.

Dans un style riche, débordant, aux phrases longues qui vous prennent à la gorge et qui font en effet penser parfois à Céline, Boudjedra nous prend à témoin, dans *Le démantèlement*, des pensées d'un homme et d'une femme aux prises avec la mémoire (traumatisante), l'actualité désastreuse de leur pays après

vingt ans d'indépendance, et l'histoire. Le visionnaire Boudjedra repère déjà quelques signes qui annoncent le drame des années quatre-vingt-dix (« Vendredi donc. Jour loquace et bavard, à cause des hauts parleurs qui diffusent un coran tonitruant et parasitaire et des prêches odieusement fanatiques et mesquins », p. 155). Dans son roman, il dénonce aussi les « avorteurs » de l'indépendance, et c'est bien pourquoi qu'il a trouvé sa place dans ce deuxième chapitre sur le désenchantement. Boudjedra a d'abord écrit et publié son roman en arabe, puis l'a traduit lui-même en français. Cette traduction française a paru en 1982, comme *Le fleuve détourné*.

Comme le narrateur dans *Le fleuve détourné,* et comme Rodwan dans *La danse du roi,* l'ancien maquisard Tahar el Ghomri (figure historique réelle de la guerre de libération) est un déraciné, un personnage marginalisé qui vit dans un bidonville à la périphérie d'Alger. Il est significatif que les « martyrs », les « héros » de la révolution, vivent comme des clochards envahis par une mémoire qui ne leur laisse plus jamais de repos. Ces hommes, déchus et névrosés, ne vivent pas, mais essayent de survivre. La marginalisation des anciens combattants dans la fiction algérienne est un topos. Leur marginalisation ne cadre pas du tout avec l'héroïsme des martyrs proclamé par le président Boumediene. Depuis leur retour de la guerre, les anciens combattants, dans la fiction, ont des problèmes identitaires, ne savent plus où aller, ni qui ils sont. Comme Rodwan, et comme le narrateur anonyme du *Fleuve détourné*, Tahar el Ghomri n'a pas de papiers d'identité. La photographie prise un jour de décembre 1956 qu'il porte toujours sur lui, est sa seule pièce d'identité. Comme Rodwan, il se dit qu'il aurait mieux fait de se faire égorger et de mourir au lieu d'être revenu à la vie civile. Ils ne trouvent pas de place dans la société d'après guerre. Ces solitaires n'ont pas d'amis, et ne vivent pas non plus en famille. Leur situation économique est misérable.

Comme les personnages de *La danse du roi* et des « Femmes d'Alger dans leur appartement », Tahar el Ghomri souffre d'une mémoire traumatisante,

conséquence en premier lieu de l'assassinat par l'armée coloniale de sa femme et de ses filles lors de la répression violente des manifestation à Sétif et Guelma en 1945. Boudjedra n'écrit d'ailleurs pas « Sétif », ni « Guelma » ; l'année 1945 suffit. Ainsi 1945 fonctionne-t-il de nouveau comme lieu de mémoire, comme dans tant d'autres fictions sur la guerre de libération. La mémoire douloureuse est griffée dans son « corps fissuré », qui est « un ustensile où se déverse l'histoire universelle ». Cette histoire universelle est constituée de massacres, de guerres et de génocides.

> (…) vivant dans ce boyau rétamé qu'était sa bicoque, sorte de ventre maternel rugueux et agressé par un tas de structures malencontreuses, mais lieu ultime de sa frayeur et ultime refuge de sa mauvaise conscience qui se lézarde de temps à autre et laisse couler une eau saumâtre comme du sang qui aurait trop fermenté, gouttant dans son corps fissuré et devenu un ustensile cabossé et fêlé où se déverse l'histoire universelle jalonnée par les massacres, les guerres et les génocides lui rappelant cette horrible année 1945, au cours de laquelle des soldats avaient fait irruption, un jour de printemps, dans son gourbi, en son absence, et tué à coups de baïonnette sa femme (Djamila) et ses deux petits filles (Halima et Yamina) dont le sang ne cessait pas de le hanter, de sourdre de ses deux poumons malades, sous forme de viscosités sanguinolentes qui lui donnaient quelque répit (…) Il admettait que le Parti [communiste, DS] avait laissé passer des occasions les unes après les autres : 1945, 1954, mais sa vision du monde restait limitée par le traumatisme qu'il avait subi après le massacre de toute sa famille par l'armée française et le génocide dont avaient été victimes des milliers de ses compatriotes en l'espace de quelques jours particulièrement printaniers de l'année 1945. (C'est moi, DS, qui souligne)[13]

De plus, Tahar el Ghomri est traumatisé par ses souvenirs de guerre : il se sent coupable d'être le seul survivant de son groupe du maquis, ses amis ont tous été « exterminés ».

Il écrit un journal nocturne (le « noctual ») qui pourrait être vu comme une attitude mimétique du fonctionnement de la mémoire. « Un souvenir en

appelle un autre ou bien entraîne une idée ; une réflexion conduit elle-même à une autre pensée, un autre souvenir. Cette réitération constitue une frise, une arabesque tressée dans le récit comme forme signifiante d'une quête identitaire, tressée elle-même aux spirales de l'Histoire, » note Yann Venner[14]. Le récit entier est une spirale, la configuration textuelle est pleine de répétitions, de fusions entre différentes mémoires. La mémoire de l'ancien maquisard est aussi structurée par l'écriture : non seulement un souvenir en appelle un autre, mais aussi un mot, une sensation en appelle un autre. Le souvenir surgit grâce à l'écriture, le texte crée la mémoire qui change sous sa plume, qui est un « crayon végétal », c'est-à-dire qu'il couche ses mémoires sur papier à l'aide d'un « morceau de roseau », instrument traditionnel de la calligraphie arabe. Il puise ses souvenirs dans la tradition culturelle arabe et se révolte contre le fait que les écrivains publics qui travaillent dans la ville, écrivent avec des machines à écrire froides et distantes. Ces machines ne calligraphient pas. Il faut souligner ici que le roman a été écrit en arabe, et que nous lisons une traduction. La langue arabe joue un rôle dans le texte. Tahar el Ghomri calligraphie son texte en arabe et non dans la langue de l'ancien colonisateur. Pour un lecteur francophone, le roseau évoque tout de suite les fameuses lignes de Pascal et de la Fontaine. Selon Pascal la pensée fait la grandeur de l'homme, qui est « un roseau pensant ». [15] Dans la fable de la Fontaine, le roseau tire sa force de sa souplesse et résiste au vent qui arrache le chêne. Le texte qui se forme sous le roseau de Tahar el Ghomri est une vraie mémoire littéraire dans laquelle la fiction est une manière de quête culturelle, historique et individuelle. Chez Arfia de *La danse du roi,* le manque est recréé dans la parole, chez Tahar el Ghomri il est recréé dans une écriture qui déborde tous les cadres (et les pages). En écrivant et en scrutant son imaginaire, l'ancien maquisard retrace des vérités inçoupçonnables de l'histoire qu'il porte dans son corps.

A l'aide de son texte, Boudjedra discute la relation mémoire-histoire et imaginaire. La mémoire de Tahar el Ghomri se compose de témoignages, de

bribes et fragments de mémoire individuelle, mais aussi des épisodes sanglants de l'histoire ensanglante universelle. Dans *Le démantèlement,* Boudjedra dénonce une « mémoire unanimiste » (Stora) en Algérie. Il est impossible d'en comprendre les personnages sans donner un contexte socio-historique au roman. Dans *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Benjamin Stora écrit qu'au temps du président Chadli Bendjedid, devenu président en 1979, après le décès de Houari Boumediene en 1978, la guerre de libération reste « le moment central de légitimation symbolique de nation, mais aussi de l'Etat[16]. Pourtant le nouveau président au pouvoir au moment de la publication du roman en 1981[17], ne veut pas continuer à occulter l'histoire algérienne dans sa complexité, comme c'était le cas sous son prédécesseur. A partir de 1982, le FLN organise des « séminaires d'écriture de l'histoire » afin de préserver la mémoire vécue pendant la guerre. Commence donc une vaste opération de collecte et d'enregistrement de témoignages verbaux sur les différentes étapes de la révolution algérienne, toujours selon Stora, « sur le mode héroïque des faits d'armes où la geste militaire sert à justifier la place de l'armée dans l'Etat depuis l'indépendance ». Désormais « les obscurs » sont projetés sur le devant de la scène et ont droit à des biographies. Stora avance que de cette façon l'histoire peut devenir instrument d'information, mais aussi « moyen de refaçonner le passé, projection des rapports de force du présent. Dans la cérémonie-commémoration, des figures apparaissent, d'autres disparaissent ». La commission d'histoire du parti unique, le FLN ne vise pas à :

> (…) rechercher et comprendre un passé complexe, mais obéit aux demandes du pouvoir et aux sollicitations du présent. Elle est ainsi utilisée dans les débats politiques intérieurs du FLN[18].

Stora observe aussi qu'au début des années 80, 60% de la population algérienne a moins de vingt ans, une jeunesse qui n'a pas connu la guerre et pour qui elle

est une « vieille histoire aux aspects mythiques »[19]. C'est cette jeunesse qui manifestera dans les rues en 1988.

Boudjedra, qui a rédigé son roman avant l'institution des séminaires d'écriture de l'histoire organisés par le FLN, se révolte contre l'occultation de la complexité de l'histoire algérienne. La vision officielle est simpliste et manichéenne. En même temps, il donne voix à la révolte de la jeunesse algérienne par le biais de Selma, personnage né en 1954, qui veut comprendre, connaître les détails, les failles, mais qui ne veut plus entendre toujours la même vieille histoire des héros mythiques. La jeune femme est intriguée par l'homme solitaire et malade qu'est Tahar et entre un jour dans « l'antre » de l'ancien maquisard. Chaque fois qu'elle lui rend visite, elle l'incite à raconter la guerre.

Boudjedra cherche à retracer non seulement l'histoire étouffée, celle par exemple des guerres fratricides dans le maquis, mais aussi à représenter les événements à l'aide de l'imaginaire. Dans son journal, et aussi dans ses conversations avec Selma, Tahar el Ghomri se heurte aux limites du dicible, par exemple en évoquant la biographie d'un camarade communiste (Sid Ahmed) brûlé vif par les Français. Il raconte à Selma l'assassinat de cet instituteur et coureur à pied, et grâce aux questions de la jeune femme, il se rend compte que les faits nus ne sont pas suffisants pour raconter une vie. Les « détails » manquent, mais au fond : où les trouver ? Que sait-on finalement de la vie d'un autre ? Une vie et un destin aussi horrible, ne se laissent pas capter à l'aide de faits et de chiffres. C'est Selma qui prend le relais ; à l'aide de la photo des maquisards prise en 1956 et des quelques données fournies par son ami Tahar El Ghormi, elle va reconstituer la vie de Sid Ahmed en commençant par la raie de ses cheveux. En faisant cela, elle donne « une veine humaine » et compose « une véritable signification historique ». C'est donc à l'aide de l'imaginaire que ce processus est mis en place. Selma trouve que Tahar el Ghomri cache l'essentiel, qu'il ne raconte pas « la trame de son tissu humain ». Je serais tentée

de dire que, pour Selma, c'est la littérature, la fiction, qui sait la trouver. Aux yeux de Selma, son ami néglige les « arrière-pensées de l'histoire » :

> Cependant, elle restait convaincue que l'histoire n'était pas seulement une matière enseignée, une machine infernale, des événements stéréotypés, des batailles stratégiques, des complots, des règlements de compte, des luttes, etc. Les éléments de l'histoire ne formaient que les grands axes grossiers et événementiels, parce que répétait-elle, ils cachent l'essentiel fait de fluctuations, de déviations, de mesquineries, de trouilles, de sentiments, de motivations obscures, à la fois, et confuses, mais derrière lesquelles il y a l'autre côté transparent des choses, leur noyau dur et insécable, leur raison d'être. Elle aurait voulu connaître l'au-delà de cet être exceptionnel, son cristal, la trame de son tissu humain, au lieu de cette biographie semi-officielle qu'il lui annonçait avec sa voix éraillée de vieux pulmonaire, congelée, poussiéreuse, enfumée, encensée, organique et objective. (…) mais toi, tu fuses vers les grandes artères de l'histoire et tu négliges ses ruelles étroites, ses arrières boutiques obscures, ses boyaux fétides, ses arrière-pensées et ses arrière-plans… Je vais te choquer, oncle Tahar, en te disant que j'en suis follement amoureuse. Ça a l'air de quoi ! Mais les morts eux aussi ont besoin de tendresse… Je l'aime! De quel côté portait-il sa raie ? (pp. 121-122)

Selma et Tahar se rencontrent en un lieu (un « antre ») où passé et futur coexistent dans le présent. Grâce à leurs conversations, le texte met en œuvre le dialogue des convictions, une confrontation des points de vue[20]. La discussion avec autrui aide à faire circuler la mémoire et à créer un débat sur l'histoire, un produit des hommes selon Selma, tandis que Tahar el Ghomri pense que c'est une chose naturelle (« l'histoire ne se fabrique pas »). Ensemble, et clandestinement (la nuit, à la périphérie de la ville) la jeune femme et l'ancien maquisard racontent l'histoire douloureuse de l'Algérie en évoquant ce qui a été étouffé. Ainsi le lecteur apprend comment sont morts les autres maquisards communistes de la photo que Tahar porte sur lui. L'un d'eux a été tué par les Français, mais les autres ont été égorgés par d'autres maquisards, tués par leurs

propres compagnons pour cause de divergences d'opinions. Ce qui me semble important aussi, c'est que les mémoires des deux personnages fusionnent : Selma tombe amoureuse de Sid Ahmed et le récupère pour ainsi dire dans sa propre vie. Le maquisard ressemble selon elle à son frère aîné, qui est mort et dont elle n'a toujours pas fini de faire le deuil. Selma est bibliothécaire et, pendant ses heures de travail, elle essaie d'en savoir plus sur la vie des cinq autres personnes figurant sur la photo. Peu à peu la jeune femme commence à lire entre les lignes de l'histoire, tandis que son ami perd sa naïveté et se rend compte qu'une chronologie précise et les dates des événements ne suffisent pas à comprendre la complexité de ce qui s'est passé. « Nous avons pensé que l'histoire était un train qui s'arrête dans des gares désignées d'avance, ou sur simple demande des voyageurs » se dit-il.

Les deux personnages sont entourés de la misère quotidienne. La ville dans laquelle ils vivent souffre de beaucoup de maux. Les bidonvilles se multiplient, il y des rats dans les cabines téléphoniques et les gens doivent faire la queue pour n'importe quel produit ou bien se les procurer au marché noir. De plus, Selma ressent tous les jours que la société n'a créé aucune place pour une femme libre et indépendante, qui refuse de voir dans l'enfantement le seul destin possible pour elle. A cela s'ajoute qu'il y a partout des hommes qui se cachent derrière une piété fausse et hypocrite, comme le frère de Selma, pour barrer la route aux femmes.

Dans *Le démantèlement*, Boudjedra exprime sans aucun doute un désenchantement profond, mais en même temps le texte met en scène une forme d'espoir : la mémoire peut circuler et s'activer grâce au dialogue et l'écriture initie « une médiation de plus en plus aiguisée sur les arcanes de l'histoire et de la revendication de la subjectivité comme expression incontournable et fondamentale de la vérité et de la liberté ».[21]

Au chapitre suivant, j'aborderai le thème de la torture, un des lieux de mémoire de la fiction algérienne francophone sur la guerre d'Algérie. Avant d'étudier la torture en fiction (chapitre 6), je décrirai l'histoire du « retour de mémoire » en France à travers des témoignages non littéraires sur cette page noire de l'histoire française. J'examinerai de plus près la notion de témoignage (non littéraire) comme source d'information sur la torture.

---

[1] Khadda, Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse* (Aix en Provence : Edisud 2003) p. 73
[2] Ibid, p. 71-72.
[3] Dib, Mohammed, *La danse du roi* (Paris : Seuil 1968), p. 56.
[4] C'est aussi le titre de l'ouvrage de Naget Khadda consacré à Mohammed Dib.
[5] Khadda, Naget, o.c., p. 69.
[6] Cf. Chaulet-Achour, Christiane, "Barques de passeur. Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra, » in : Ernstpeter Ruhe, ed., *Europas islamische Nachbarn* (Würzburg : Köningshausen und Neumann 1995), p. 111.
[7] Redouane, Najib, "Ancienne et nouvelle guerre d'Algérie chez Rachid Mimouni," in:*L'Esprit Créateur* Vol. XLI,No. 4 (Winter 2001),p. 71.
[8]Cf. Stora, Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2005), p. 108, cf. aussi Christiane Chaulet-Achour, « Barques de passeur », p. 119 et 121, article cité. .
[9] Mimouni, Rachid, *Le fleuve détourné* (Paris: Stock 2000 [1982]).
[10] Cf. Redouane, Najib, article cité, p. 76.
[11] Dans son journal Tahar el Ghorbi note quelques dates repères : 1830, 1954, 1962, 1965.
[12] Ibrahim-Ouali, Lila, « L'Ecriture de la guerre chez R. Boudjedra :jeu et enjeu, » in : Milkovitch-Rioux et Pickering, Robert, eds., *Ecrire la guerre* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal 2000), p. 437-438.
[13] Boudjedra, Rachid, *Le démantèlement* traduit de l'arabe par l'auteur,(Paris : Denoël 1982), pp. 131-132.
[14] Venner, Yann, "Boudjedra et le roman de l'histoire: une guerilla de l'écriture mémorielle pour une histoire décolonisée," in: *L'Esprit Créateur* Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001), pp.80-81.
[15] « Je puis bien concevoir un homme sans mains, pieds, tête (car ce n'est que l'expérience qui nous apprend que la tête est plus nécessaire que les pieds). Mais je ne puis concevoir l'homme sans pensée : ce serait une pierre ou une brute. Pensée fait la grandeur de l'homme. L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser ; une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever en non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser : voilà le principe de la morale. *Roseau pensant*. – Ce n'est point de l'espace que je dois chercher ma dignité, mais c'est du règlement de ma pensée. Je n'aurai pas d'avantage en possédant des terres : par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée, je le comprends. » Pascal, Blaise, *Pensées* fragments 339, 346, 347 et 348 dans l'édition Brunschvig, en ligne : www.cyberphilo.com/textes/roseau.html consulté le 10 février 2007.
[16] Stora, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. 1. 1962-1988* (Paris : La Découverte 2001),p. 89.
[17] Publication en arabe (Ibn Rochd, Beyrouth et SNED, Alger) en 1981, traduction par l'auteur lui-même en 1982 à Paris (Denoël).
[18] Stora, Benjamin,o.c., p. 91.
[19] Stora cite Rachid Mimouni: "En Algérie, 60% de la population a moins de vingt ans. Ils savent que la guerre a existé, bien sûr, mais c'est pour eux une vieille histoire aux aspects mythiques; », o.c. p. 92.
[20] Venner, Yann, o.c., p. 82.

[21]« Boudjedra ou la passion de la modernité, » entretien avec Hafid Gafaïti (Paris : Denoël 1987), cité par Christiane Chaulet-Achour in *Barques de passeur : Fictions entre passé et présent*, o.c., p. 123.

Deuxième partie : La torture et la mémoire

Chapitre 5

Un « retour de mémoire » : Le témoignage non littéraire et la torture

L'essence du témoignage ne se réduit pas nécessairement à la narration, c'est-à-dire aux rapports descriptifs, informatifs, au savoir, ou au récit ; c'est d'abord un acte présent. Le martyr, quand il témoigne, ne raconte pas d'histoire, il s'offre. Il témoigne de sa foi en s'offrant ou en offrant sa vie ou son corps, et cet acte de témoignage n'est pas seulement un engagement, mais sa passion ne renvoie à rien d'autre qu'à son moment présent.
Jacques Derrida[1]

J'ai aujourd'hui la ferme conviction d'avoir échoué et j'ai acquis la certitude depuis trois mois que nous sommes engagés – non pas dans l'illégalité, ce qui dans ce combat est sans importance -, mais dans l'anonymat et l'irresponsabilité, qui ne peuvent conduire qu'aux crimes de guerre.
Je ne me permettrais jamais une telle affirmation si, au cours des visites récentes aux centres d'hébergement de Paul-Cazelles et de Beni-Messous, je n'avais reconnu sur certains assignés les traces profondes des sévices ou des tortures qu'il y a quatorze ans je subissais personnellement dans les caves de la Gestapo de Nancy.
Lettre de démission de Paul Teitgen (1957). [2]

Mon but était d'exposer le vrai visage de la guerre menée en Algérie et de mettre publiquement les bourreaux et les tortionnaires en accusation.
Henri Alleg.[3]

Introduction

Jusqu'ici, les fictions littéraires de la guerre d'Algérie ont été étudiées dans le cadre d'une période historique : avant l'indépendance ou au lendemain de celle-ci, pendant la période de « commémoration officielle » en Algérie et celle de désenchantement. Chaque décennie a été représentée par un, ou plusieurs écrivains. Dans les deux chapitres qui suivent, cette ligne chronologique est interrompue en faveur d'une approche thématique de la guerre d'Algérie. Le thème choisi permet d'étudier la mémoire en France par rapport aux traumatismes de cette guerre. Il s'agit de la torture, revenue en pleine actualité en France à partir de 2000. Elle constitue un des faits mal digérés, une page noire de l'histoire récente de la France. Ce « retour » de mémoire m'a incitée à

accorder plus d'attention que je n'avais prévu initialement à cet aspect de la guerre, non seulement à travers des témoignages directs (chapitre 5), mais aussi en littérature (chapitre 6). La torture constitue un des lieux de mémoire de la fiction algérienne francophone sur la guerre d'Algérie.

Dans le chapitre présent, j'étudie l'histoire de la torture à travers le témoignage non littéraire. Un texte qui vise surtout à la vérité et qui n'interroge pas les limites du dicible.

La torture dans les médias

Un des sujets qui suscitent encore beaucoup d'indignation, de douleur et d'émotion, c'est la question de la torture pendant la guerre d'Algérie. Cet aspect de la guerre donne toujours lieu à une « bataille de mémoire » (entre anciens hauts responsables de l'armée française et victimes) et le sommet de l'Etat français n'a toujours pas considéré la torture dans sa dimension politique.

L'année 2000 est une année clé en ce qui concerne le « retour de mémoire » sur la torture : en juin 2000, le débat sur les exactions commises par l'armée française se trouve relancé.

En étudiant ce « retour de mémoire », je veux montrer le rôle important qu'ont joué les médias français dans la circulation de la mémoire. « Le retour de mémoires » grâce aux médias (journaux, plateaux de télévision), démontre que certains aspects douloureux de la guerre d'Algérie, comme la torture, resurgissent dans le domaine public et donnent une sensation de découverte. Stora a écrit que le public français (dont les journalistes font partie), fait à chaque fois comme si c'était la première fois. Il s'agit donc d'une « sensation d'oubli ». [4] En même temps, la torture constitue un des éléments si douloureux et si honteux de la guerre, qu'il est normal que le débat soit relancé, visiblement ce « chantier de fouilles » n'a pas encore livré tous ces secrets.

Une journaliste, Florence Beaugé, chargée au *Monde* de la couverture des pays du Maghreb, joue un grand rôle dans la relance de ce débat. A partir de 2000, elle publie des entretiens avec des victimes de la torture pendant la guerre d'Algérie, ou leurs enfants, comme Louisette Ighilahriz et Mohamed Garne, mais aussi avec d'anciens hauts responsables de l'armée française, dont le général Aussaresses. En fait, le regard sur la guerre d'Algérie s'est modifié sous l'influence de la publication de témoignages sur la torture dans les médias. La presse écrite et la télévision ont ainsi contribué largement à sensibiliser le public français à ce sujet «tabou ». D'anciens tortionnaires et des officiers supérieurs ont réagi aux articles publiés et ont voulu à leur tour s'exprimer. Ainsi les médias ont-ils contribué à déclencher une véritable « explosion de mémoire ».

Le 20 juin 2000, *Le Monde* publie le témoignage de Louisette Ighilahriz. Florence Beaugé a eu plusieurs entretiens avec elle à Alger. Cette ancienne militante du FLN, engagée dans la Bataille d'Alger, raconte qu'elle a été torturée et violée en 1957 au siège de la 10^{e} division parachutiste. Son témoignage déclenche des réactions des généraux Massu et Bigeard, tous deux mis en cause par Mme. Ighilahriz. Selon la victime, les deux généraux lui ont rendu visite au siège de la 10^{e} division parachutiste où elle était torturée. Ils ont donc su que la maquisarde subissait des sévices, mais n'ont rien fait pour réprimer les agissements de son tortionnaire. Un an plus tard, Louisette Ighilahriz publiera un livre où elle rapporte ce qu'elle a vécu pendant la guerre d'Algérie[5]. L'ouvrage se présente sous la forme d'un entretien avec la journaliste Anne Nivat. Ighilahriz y raconte sa naissance dans une caserne à Oujda au Maroc, où son père était officier de gendarmerie, et parle de son éducation, du déclenchement de la guerre d'Algérie, de sa détention, des séances de torture et aussi de la période d'après-guerre en Algérie. Ighilahriz raconte comment elle a été brisée sous les tortures. Gravement blessée pendant un accrochage fatal dans la nuit du 28 septembre 1957 (elle était montée au maquis et faisait partie d'un groupe de partisans), elle est d'abord transportée à l'hôpital

où on lui pose plusieurs plâtres, puis transférée à la 10e Division parachutiste. C'est là qu'elle subit des sévices d'un capitaine, un certain Graziani, qui la frappe et qui « fourrageait à l'intérieur de [ses] pansements à l'aide d'un objet contondant, ravivait et envenimait [ses] plaies. Un jour, ivre de rage, il a même utilisé une baïonnette pour tenter de lacérer les pansements. Puis il [la] laissait pantelante. Lorsqu'il s'acharnait sur moi, il s'armait d'une espèce de scie, mais n'arrivait jamais à atteindre la jambe elle-même. Il se plaçait d'un côté du plâtre, puis de l'autre côté, et s'activait… »[6] La vie de la jeune femme est sauvée par un médecin militaire, le médecin-commandant Richaud, qui s'inquiète de son sort, la soigne et la fait transporter à l'hôpital militaire Maillot. Après l'intervention du docteur Richaud elle ne sera plus torturée.

Dans *Mémoire du mal, tentation du bien* (2000), Tzvetan Todorov raconte une partie de l'histoire de Louisette en évoquant son sauveur. Le dernier paragraphe de son livre est voué à la mémoire du docteur et à celle de Germaine Tillion, qui ont tous les deux aidé la jeune militante :

> Plutôt que l'image des Français porteurs de civilisation en Afrique, plutôt que celle des Algériens combattant pour la libération nationale, j'aurais voulu qu'on emporte avec soi, au siècle qui commence, l'image de ces deux êtres simples et bons, le docteur Richaud (« Mais, mon petit ! »), Germaine Tillion. Deux êtres pour qui un individu ne se réduit pas à une catégorie – un ennemi, une prisonnière – mais reste une personne, infiniment fragile, infiniment précieuse. [7]

Le témoignage de Louisette Ighilahriz est contredit par le général Maurice Schmitt, ancien chef d'Etat Major des armées françaises qui a combattu en Algérie avec le grade de lieutenant. En juillet 2003, il est cité à comparaître devant le Tribunal Correctionnel de Paris pour diffamation. Il a accusé Louisette Ighilahriz d'avoir affabulé et dit des contrevérités dans son témoignage et son livre. Les propos litigieux ont été tenus à la suite de la projection sur France 3, le 6 mars 2002, du film de Patrick Rothman, « *L'ennemi intime* » au cours d'un

débat dans le cadre de l'émission « *Culture et dépendances* ». A cette occasion, Maurice Schmitt accuse aussi Henri Pouillot, un ancien appelé, témoin des tortures pratiquées dans la villa Sésini à Alger. Lors de la même émission, il le qualifie soit de « menteur », soit de « criminel ». Henri Pouillot[8] a également porté plainte pour diffamation. Les deux procès d'Ighilahriz et de Pouillot interviennent un an et demi après la condamnation du général Aussaresses pour « apologie de crimes de guerre »[9]. Au tribunal, Ighilahriz reconnaît qu'elle s'est trompée dans son livre : « On m'a donné très peu de temps pour lire le manuscrit et je me suis plantée (sic) dans les dates. Mais sur le fond tout est vrai. »[10] A la même audience, elle dit aussi avoir été violée par Graziani, ce qu'elle n'avait pas raconté dans son livre. Ses propos, pleins d'ambiguïtés et d'irrégularités, montrent la fragilité du témoignage de la mémoire traumatisante[11]. « *Testimony possesses an inherent weakness, however ; an inherent subjectivity, which makes it easier for those who do not wish to accept the account to dismiss it as inherently partisan or even deceitful*", écrit Joshua Cole à propos du témoignage de Louisette Ighilahriz[12].

Le 19 mars 2005, *Le Monde* publie de nouveau quatre témoignages d'anciens militants FLN arrêtés pendant la bataille d'Alger, qui affirment que le lieutenant Schmitt était présent lors des séances de tortures et dirigeait les opérations. Le cas de Maurice Schmitt révèle comment l'armée a géré l'oubli sur la question de la torture.[13] Il montre aussi qu'en France « l'arène judiciaire est peu à peu devenue un lieu privilégié d'énonciation de discours » [14] sur le passé de la guerre d'Algérie. En mars 1962, le décret d'amnistie a rendu impossible de poursuivre des personnes en justice pour des faits commis pendant la guerre d'Algérie, mais le crime contre l'humanité reste imprescriptible.

Les recherches de l'historienne Raphaëlle Branche démontrent que la torture a été généralisée en Algérie et que ces exactions n'ont pas été le fait de quelques militaires sadiques. Sa thèse sur l'armée et la torture est saluée en 2000

par le monde universitaire et la presse. Elle y caractérise le cadre dans lequel la torture s'est répandue pendant cette guerre : « Dès les premiers mois de la guerre, elle est utilisée par la police contre des militants du MTLD (Mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques) dont le parti est soupçonné, à tort, d'être derrière les attentats du 1er novembre. » A la suite de quelques articles indignés signés notamment par François Mauriac et Claude Bourdet, le gouvernement est questionné et réagit en confiant une enquête à un inspecteur général de l'administration. Pour le détail des méthodes utilisées, Raphaëlle Branche cite une partie du rapport publié en 1962 par Pierre Vidal-Naquet :

> « (…) les coups avec les poings, bâtons, ou cravaches » ; « la baignoire où l'individu est immergé jusqu'à la suffocation, voire jusqu'à l'évanouissement » ; « le tuyau, du genre tuyau à gaz, relié à un robinet ou à défaut à un jerrycan ou un bidon : pieds et poings liés, bras et jambes repliés, l'individu est placé de façon que ses coudes soient à un niveau légèrement inférieur à celui des genoux ; entre coudes et genoux on glisse un solide bâton. L'homme ainsi entravé est basculé en arrière et à terre sur un vieux pneu ou une vieille chambre à air où il se trouve bien calé. On lui bande les yeux, on lui bouche le nez et on introduit dans sa bouche le tuyau qui déverse l'eau jusqu'à suffocation ou évanouissement » et, enfin, « l'électricité : les extrémités dénudées de deux fils électriques branchés sur le courant sont appliqués comme des pointes de feu sur les diverses parties les plus sensibles du corps – aisselles, cou, narines, anus, verge, pied. »[15]

Branche démontre que ces pratiques, typiques d'une guerre contre-révolutionnaire et destinées à obtenir autant d'informations que possible de l'ennemi, ne furent ni autorisées ni sanctionnées. La torture a pu surtout s'épanouir sans entrave après les violences du 20 août 1955, après la grande offensive de l'ALN (Armée de Libération Nationale) dans le Nord-Constantinois. Ces exactions ont lieu dans le cadre de l'Etat d'urgence qui installe durablement l'arbitraire des forces de l'ordre « en le couvrant d'un léger voile réglementaire », toujours selon Branche. A partir de mars 1956, les

pouvoirs spéciaux offrent une grande latitude pour mater la rébellion en Algérie. En se basant sur des témoignages, des procès-verbaux, des comptes-rendus, des plaintes déposées et des communiqués, mais aussi des ouvrages comme *La Question* d'Henri Alleg (1958), *Saint Michel et le dragon. Souvenirs d'un parachutiste* (1961) de Pierre Leulliette, *La torture dans la République. Essai d'histoire et de politique contemporaine* (1972) et *L'Affaire Audin* (1958)[16] de Pierre Vidal-Naquet, Branche démontre que le gouvernement français de l'époque fermait les yeux sur la pratique de la torture par des militaires ordinaires, par des services spéciaux et à partir de 1957 par les DOP (Détachements Opérationnels de Protection), une structure militaire semi-clandestine, qui menait ses interrogatoires à l'intérieur de centres de triage et de transit. « Les DOP sont encouragés et leur développement soutenu aux plus hauts niveaux de l'Etat, jusqu'en 1960. Cette année-là, ils comptent deux mille cinq cents personnes, qui peuvent être des appelés ou des militaires de carrière. Ils forment une sorte d'armée dans l'armée, dont l'autonomie commence alors à inquiéter. Les tentatives se multiplient dès lors pour les faire revenir dans le rang, sans succès. L'efficacité qu'ils mettent en avant constitue toujours leur meilleur argument. »[17]

On le voit, la torture était considérée comme un mal nécessaire accepté par toutes les autorités pendant la guerre d'Algérie.

Dans un article intitulé « La torture, ou que faire de cet encombrant passé ? »[18], Florence Beaugé démontre que la torture en Algérie a fait partie du système colonial dès 1830 et que les exactions n'ont pas commencé en 1957 lors de la bataille d'Alger. Il est bien connu que la conquête de l'Algérie s'est accompagnée d'actes de barbarie et qu'après le débarquement à Sidi Ferruch commence une expédition coloniale longue de quarante ans et accompagnée de « pillages, carnages, incendies de maisons, rafles de civils à grande échelle etc. » En 1836 et 1837, les généraux Montagnac et Turenne « enfument » des centaines de civils dans des grottes. Olivier Le Cour Grandmaison démontre que

de nombreux officiers et le gouvernement français de l'époque jugeaient cette pratique cruelle indispensable pour mettre un terme à la résistance de différentes tribus lors de la conquête d'Algérie. Nombre de civils sans défense furent ainsi « enfumés », c'est-à-dire asphyxiés ou brûlés dans des lieux où ils s'étaient réfugiés. Au parlement et dans la presse, des voix s'élevèrent contre ces exactions. [19] Dans *L'amour, la fantasia*, au chapitre intitulé « Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes », Assia Djebar donne une évocation littéraire de l'enfumade d'une tribu berbère au printemps de 1845. Au xxème siècle, la « pacification » de l'Algérie continue de passer par la répression. Longtemps avant les « pleins pouvoirs » votés pour ramener l'ordre pendant la guerre d'Algérie, policiers, magistrats et gendarmes disposent déjà de pouvoirs beaucoup plus importants qu'en France.

Dans *Coloniser Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial,* Olivier Le Cour Grandmaison affirme qu'il existe une continuité entre la colonisation et la guerre d'Algérie. Selon lui, il ne faut pas amputer la période contemporaine de ses origines :

> En effet, ignorer ces années décisives au cours desquelles cette colonie fut fondée, ses liens avec la métropole, fixés dans les termes que l'on sait et sanctifiés, selon la formule consacrée, par le sang et les souffrances des soldats de l'armée d'Afrique, ou tenir les premières pour secondaires au motif qu'elles appartiennent à un passé trop lointain, nuit gravement à la compréhension de la période contemporaine que l'on ampute de ses origines. De là d'importantes erreurs, la torture, la justice singulière appliquée aux « Français musulmans d'Algérie » et les méthodes de guerre employées lors du dernier conflit, par exemple, étant souvent interprétées comme de graves « embardées » principalement liées au contexte particulier de ces années. C'est oublier que ces pratiques furent auparavant les règles en cette contrée pendant longtemps soumise à un état d'exception, rétabli par la Quatrième République et prolongé par la Cinquième jusqu'en 1962 (c'est moi qui souligne). [20]

Suite à la série d'articles sur la torture parus dans le journal *Le Monde*, un grand nombre d'intellectuels (et de « grands témoins » de la guerre d'Algérie), parmi lesquels Germaine Tillion, Pierre Vidal-Naquet, Henri Alleg, Gisèle Halimi et la veuve de Maurice Audin, Josette Audin (qui font partie d'un groupe de douze personnalités), lancent un appel dans *L'Humanité* du 31 octobre 2000, où ils demandent aux plus hauts représentants de l'Etat de reconnaître et de condamner officiellement les exactions commises pendant la guerre d'Algérie au nom de la France. Mais quoiqu'ils expriment leur indignation morale, le premier ministre de l'époque et le président de la République (respectivement Lionel Jospin et Jacques Chirac) refusent de considérer la torture dans sa dimension politique. [21] Indignés par les sévices infligés par des militaires américains et britanniques pendant la guerre en Irak, « les douze » ont renouvelé leur appel en mai 2004.[22]

Dévoiler la vérité : La narration du témoin

Quoique le thème du présent travail soit la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction, je veux examiner de plus près la notion de témoignage (non littéraire) comme source d'information sur la torture. Ces témoignages émanent aussi bien des victimes que des bourreaux, et des enfants de ces bourreaux-victimes que sont les harkis. L'étude du discours du témoin éclaire sur les différences entre témoignage non littéraire et fiction.

En considérant la mémoire comme « la vie du passé dans le présent », Todorov (2000) fait une distinction entre *vérité d'adéquation*, « de correspondance exacte entre le discours présent et les faits passés », et *vérité de dévoilement* « qui permet de saisir le sens d'un événement ». Selon lui, les traces du passé s'organisent en quelques grands types de discours, parmi lesquels il en retient trois : celui du témoin, celui de l'historien, celui du commémorateur. Le témoin témoigne de sa propre vie et est animé par son intérêt, l'historien témoigne du monde. Quand le témoin juge que ses souvenirs méritent d'entrer dans la sphère publique, il produit un témoignage. Il y évoque des détails qui

rendent les abstractions palpables et grâce auxquels nous avons le sentiment « d'accéder à la vérité de cette expérience ». [23] Dans un témoignage , nous lisons les souvenirs, le vécu d'un seul individu, alors que l'historien nous offre des dates, des chiffres, des noms propres.

Selon Elie Wiesel, la littérature de témoignage constitue depuis le modernisme l'innovation littéraire par excellence du 20e siècle (Engdahl, 2002). Une grande partie des études théoriques sur la littérature de témoignage porte sur les écrits de survivants des camps de concentration ou d'extermination nazie. Dans son livre *Remnants of Auschwitz : The Witness and the archive*, Giorgio Agamben écrit qu'au cœur du témoignage sur Auschwitz réside une lacune essentielle : « (…) the survivors bore witness to something it is impossible to bear witness to. » [24] Malgré cette lacune, il essaie de localiser la place et le thème du témoignage et, ce faisant, il balise ce territoire éthique pour les futurs « cartographes ». Le cartographe qui étudie les témoignages sur la torture pendant la guerre d'Algérie peut tirer plusieurs enseignements de ce travail sur Auschwitz. D'abord en ce qui concerne l'origine du mot témoin, *witness* en anglais. Agamben commente les témoignages de Primo Levi :

> *In Latin there are two words for « witness ». The first word, testis from which our word testimony derives, etymologically signifies the person who, in a trial or lawsuit between to rival parties, is in the position of a third pary. The second word superstes, designates a person who has lived through something, who has experienced an event from beginning to the end and can therefore bear witness to it. It is obvious that Levi is not a third party ; he is a survivor (superstite)*[25] *in every sense. But this also means that his testimony has nothing to do with the acquisition of facts for a trial (he is not neutral enough for this, he is not a testis).* (p.17)

Louisette Ighilahriz, elle non plus, n'est pas neutre. Elle a vécu une chose du début jusqu'à la fin et elle en témoigne. Mais elle a été accusée d'avoir affabulé, d'avoir surtout mélangé des noms et des lieux. Selon le général Schmitt, ces

erreurs factuelles dénotent la fausseté du témoignage de l'Algérienne. Sa vérité à lui, ce sont des faits qui correspondent à la réalité. Il vise l'exactitude factuelle. Louisette Ighilahriz écrit qu'elle aussi était surtout soucieuse de son devoir de vérité, mais elle en a une autre conception. Elle vise à faire savoir aux Français que l'accès à l'indépendance a été très difficile. Elle souhaite aussi qu'on apprenne de son histoire qu'il faut toujours « préserver l'être humain » :

> Je souhaite que les Français sachent qu'en Algérie, entre 1954 et 1962, il ne s'est jamais agi d'une opération de « maintien de l'ordre » ni d'une « pacification ». J'écris pour rappeler qu'il y a eu une guerre atroce en Algérie, et qu'il n'a pas été facile pour nous d'accéder à l'indépendance. Notre liberté a été acquise au prix de plus d'un million de morts, de sacrifices inouïs, d'une terrible entreprise de démolition psychologique de la personne humaine. Je le dis sans haine. Le souvenir en est lourd à porter. Je souhaite que mon témoignage en provoque d'autres des deux côtés de la Méditerranée ; que les langues d'anciens appelés et d'officiers français qui ont vécu cette guerre et survécu se délient. Je souhaite que l'on retienne de mon histoire qu'il faut préserver l'être humain, d'où qu'il vienne. Ce n'est ni en torturant, ni en avilissant ou dégradant qu'on parvient à ses fins, quelles qu'elles soient. Avec ce livre j'ai accompli mon devoir de vérité. [26]

Ighilahriz est unique et irremplaçable et c'est pour cela qu'il faut la croire. Derrida écrit:

> (…) je suis seul à avoir vu cette chose unique, à avoir entendu, ou à avoir été mis en présence de ceci ou de cela, à un instant déterminé, indivisible; et il faut me croire, parce qu'il faut me croire - c'est la différence, essentielle au témoignage, entre la croyance et la preuve -, il faut me croire parce que je suis irremplaçable. Là où je témoigne, je suis unique et irremplaçable.[27]

Selon Todorov (2000) il faut bien distinguer les rôles du témoin, du mémorialiste et de l'historien, car ils ont des buts différents. Du témoin nous attendons en premier lieu qu'il soit honnête, le fait qu'il se trompe de temps en

temps le rend d'autant plus humain. Le mémorialiste se laisse guider par les exigences du moment ; du passé il prend seulement ce qui lui convient. Seul l'historien ne peut se passer de la vérité nue et froide.

Il se peut que Louisette Ighilahriz se soit trompée sur certains détails. Elle écrit que son histoire n'est pas exemplaire, mais qu'elle est seulement la sienne. Son témoignage est aussi inspiré par la reconnaissance qu'elle éprouve envers le médecin-commandant Richaud qui lui a sauvé la vie. Son témoignage est entre autre dédié à cet « ange-sauveur ». Durant de nombreuses années, elle a tenté en vain de le retrouver. Le témoignage commence par une visite au cimetière de Cassis où Louisette Ighilahriz et sa sœur veulent se recueillir sur la tombe du docteur, décédé en 1997. Comme pour s'excuser, elle dit n'avoir pas écrit plus tôt parce qu'elle était à la recherche du docteur pour lui « confier, à lui le premier, tout ce que contient ce livre. » Elle aurait souhaité qu'il écrive une préface.

Le terme grec signifiant « témoin » est *μαρτυς*, qui a donné « martyr ». Les premiers Pères de l'Eglise ont employé ce mot pour les chrétiens persécutés, qui ont ainsi « témoigné » de leur foi. Agamben souligne que ce qui s'est passé dans les camps n'a rien à voir avec le martyre et que les survivants sont unanimes sur ce point, mais il écrit aussi que les concepts de « témoignage » et de « martyre » peuvent être associés. Ils peuvent être liés par le terme Grec lui-même, dérivé du verbe : se souvenir. La vocation du survivant et du témoin est de se souvenir, il ne peut pas faire autrement [28]. Dans le cas des survivants des camps d'extermination, la valeur du témoignage réside dans un manque, vu qu'au cœur du témoignage il y a quelque chose dont le survivant ne peut pas témoigner. Agamben fait une distinction entre le «vrai témoin » et les survivants qui témoignent et qui sont des « pseudo-témoins ». Le vrai témoin, qui a vu la chambre à gaz de l'intérieur, ne peut plus témoigner, puisqu'il est mort. Les « musulmans » dont parle Levi, ceux qui ont abandonné, ceux qui n'ont plus aucune volonté de vivre et qui n'ont plus aucun feu sacré, ceux qui sont si vides

de vie qu'ils ne peuvent même plus souffrir, ceux-là sont les vrais témoins, mais ils resteront silencieux. Ils sont les seuls à savoir ce que cela signifie d'être destitué de son statut d'être humain, mais cela signifie en même temps qu'ils ont perdu les moyens de s'exprimer. Les survivants témoigneront à leur place :

> *The « true » witnesses, the « complete witnesses », are those who dit not bear witness and could not bear witness. They are those who « touched bottom » : the Mulsims, the drowned. The survivors speak in their stead, by proxy, as pseudo-witnesses ; they bear witness to a missing testimony. And yet to speak here of a proxy makes no sense ; the drowned have nothing to say, nor do they have instructions or memories to be transmitted. (…) Whoever assumes the charge of bearing witness in their name knows that he or she must bear witness in the name of the impossibility of bearing witness. But this alters the value of testimony in a definitive way ; it makes it necessary to look for its meaning in an unexpected area*. (p. 34)

Ce « domaine inattendu » est, toujours selon Agamben, un non-langage. Le survivant ne peut pas témoigner d'une façon intégrale, il ne peut pas raconter ses propres lacunes. Le témoignage est la disjonction entre deux impossibilités de témoigner. Afin que le langage puisse témoigner, il doit donner libre cours à un non-langage, montrant par là l'impossibilité de témoigner. Agamben pense ici aux poèmes de Paul Celan, si chers à Primo Levi.

Lettre à ce père qui pourrait être vous est le témoignage bouleversant de Mohamed Garne, fils né d'un viol collectif pendant la guerre d'Algérie. Il y raconte comment il a été abandonné dans un orphelinat d'Alger. Puis il est élevé dans un placard par une mère adoptive, et enfin adopté par une autre femme qui de nouveau l'abandonne après dix ans. Au bout de trois ans de recherches il retrouve sa vraie mère, surnommée « la louve », qui vit recluse dans un cimetière. Garne est profondément traumatisé par les sévices qu'a subis sa mère, qui avait 16 ans quand elle a été arrêtée. Il se sent « un enfant de l'ombre, de l'histoire muette de l'Algérie ». Il témoigne pour que le crime soit reconnu par L'Etat français, mais il a également écrit son livre pour témoigner de la douleur

de sa mère qui ne sait ni lire, ni écrire et dont la vie a été brisée quand elle a été violée par des soldats français après son arrestation. Elle vit recluse dans un cimetière, comme une exilée, entourée de morts. Elle ne supporte plus les êtres vivants et a le sentiment de n'avoir jamais existé, d'être toujours restée au seuil de la vie. Après l'avoir retrouvée, son fils parle avec elle et nous restitue ses mots, son désespoir et sa honte. A cause du viol, cette femme est devenue une paria dans sa communauté, c'est pour cela qu'elle a choisi le cimetière. Elle ne veut plus entendre parler de la guerre, elle ne veut pas que son fils « remue la boue » et invente d'abord un autre père (son mari qui l'a épousée quand elle avait 14 ans), pour ne pas devoir dire que son fils est le fruit d'un viol. Ce n'est pas seulement le crime en soi qui l'a marquée pour toujours, mais aussi la honte. Dans le témoignage de cette femme profondément traumatisée il y des mots qui frappent, comme *cadavre*, *enveloppe sans vie*, *déchet* :

> C'est vrai, je ne t'ai pas dit toute la vérité, mais il y a des choses impossibles à dire, des mots qu'une mère ne dit pas à son fils. Dieu m'a imposé une épreuve et, depuis, j'avance comme si je traînais derrière moi un cadavre. Et ce cadavre, c'est moi. C'est une jeune fille de seize ans, qui ouvrait à peine les yeux à la vie. J'ai été projetée dans ce monde brutal. Je ne pourrai pas oublier le jour où ils m'ont arrêtée. (…) Je me suis mise à crier, sentais leurs corps et leurs haleines imbibées d'alcool, au-dessus de moi. J'avais envie de vomir, mon corps est redevenu une enveloppe sans vie, pendant qu'ils s'acharnaient dessus. (…) Je hurlais de douleur, pliée en quatre, dans un pièce puante, comme un déchet. (…) Je croyais en avoir fini de leurs brutalités, mais un matin un soldat s'est jeté sur moi puis m'a abondonnée en pleurs, après avoir abusé de moi. J'ai voulu courir vers ma cellule mais tout était fermé à clé. J'étais devenue leur bonne à tout faire et, malgré mon ventre qui grossissait, ils continuaient à me maltraiter, tentant même de me faire avorter en m'envoyant des coups de pieds sur le ventre.[29]

Avant d'avoir rencontré son propre fils, elle n'avait jamais témoigné parce que sa confiance en l'humanité était complètement détruite. Ce n'est que grâce à son fils que cette confiance a été restaurée et qu'elle retrouve un être humain auquel

elle peut s'adresser. « *Testimony presupposes that the victim regains the listener inside himself, who receives his own silent voice and its words for what has happened* », écrit Horace Engdahl [30]. Grâce à son fils qui l'a écoutée, « La louve » a retrouvé l'auditeur à l'intérieur d'elle-même, tandis que pendant plus de quarante ans, elle avait été privée d'auditeur social, puisqu'elle était bannie de sa communauté et que personne ne s'intéressait à son histoire.

Retenons d'Agamben, pour les témoignages sur la torture, que le témoin n'est pas neutre, qu'il sent qu'il a un devoir de vérité envers l'humanité et qu'il ne peut pas ne pas se souvenir. Comme l'écrit Ighilahriz à propos de son sauveur : « Je garderai toujours en moi l'image de cet homme paternel. » Ou encore : « Quarante ans ont passé mais j'en parle encore avec les larmes dans la voix. »

Le vingtième siècle a été exceptionnel par l'intensité de douleur qu'il a suscitée. Il a également été exceptionnel par l'abondance de la littérature de témoignage qui en est résultée. L'autobiographie est devenu un genre majeur, dans lequel la mémoire joue un rôle prépondérant. Pour parler de guerres, de camps, de prisons, de torture, de maladies, de ségrégation raciale et ethnique, de misère sociale et économique, il semble que l'autobiographie soit plus approprié que d'autres genres. Notre ère est la première à avoir douté sérieusement de la possibilité d'un avenir pour l'humanité. Mais la littérature de témoignage présuppose un futur ; elle est l'expression même d'un désir de futur. L'écriture du témoin n'est pas complète sans avoir atteint ses lecteurs.[31] On retrouve cette croyance dans l'avenir dans certains témoignages sur la torture. Louisette Ighilahriz souhaite que son témoignage en provoque d'autres et que l'on retienne de son histoire qu'il faut préserver l'être humain, d'où qu'il vienne. Mohamed Garne, enfant d'un viol collectif, veut que le crime soit officiellement reconnu. Pour obtenir cette reconnaissance, il a non seulement écrit *Lettre à ce père qui pourrait être vous*, mais aussi fait parvenir plusieures requêtes au ministère français de la Défense et au Secrétariat d'Etat aux Anciens

Combattants et Victimes de guerre, dans lequelles il demande à l'Etat français « de reconnaître son entière responsabilité » et de lui accorder des dommages et intérêts. Son acharnement paie : après un procès en appel, Mohamed Garne obtient en 2001 du gouvernement français une modeste pension à titre de « victime de la guerre d'Algérie ».

En se référant au mythe « La langue de Philomèle » des *Métamorphoses* d'Ovide, Horace Engdahl écrit que le témoignage comporte un aspect auto-référentiel et vise à une croyance immédiate. Comme Agamben qui évoque le non-langage, Engdahl affirme qu'un témoignage exige une façon spéciale de parler :

> *Pronounced by a different person in a different situation, the same series of words could be a fable. Language lacks a special marker for truth. Testimony is an utterance that presupposes a certain kind of speaker, perhaps even a special way of speaking. We like to think that we can specify its typical traits : directness, seriousness, absence of the devices of rhetorical pleading, spontaneous emotion showed through anger, tears, pauses – like the purple colors of Philomela's written characters*. [32]

Le témoignage se sert aussi de moyens rhétoriques et est un discours narratif, comme l'histoire. Quels sont les liens entre littérature et témoignage ? Comme la fiction, les témoignages ne sont jamais « *simply records of the past, but are interpretative reconstructions, cultural assumptions, discursive formations and practices, and social contexts of recall and commemoration.*"[33] Selon Paul Antze et Michael Lambek la mémoire dont le témoin se sert est une pratique, qu'il faut étudier non pas comme « *the pregiven object of our gaze but as the act of gazing and the object it generates.(…) memories are produced out of experience and, in turn, reshape it. This implies that memory is intrinsically linked to identity*." Ce qui rapproche la mémoire de la fiction, c'est qu'elle est un discours narratif. Ce qui l'éloigne de la fiction, c'est qu'elle veut prouver ou

obtenir quelque chose, par exemple être reconnu comme victime, ou obtenir réparation (dans le cas de Garne).

Mais contrairement au témoignage, la littérature a le privilège de traiter la réalité comme fiction sans être accusée de mentir. La littérature peut démystifier, résister, contester, choisir un chemin oblique, dire différement, s'interroger sur les limites de la langue ou de la représentation. Engdahl donne quelques exemples de textes littéraires dans lesquels l'auteur simule le rôle du témoin et donne un compte-rendu présenté comme véridique d'un événement historique. C'est par exemple le cas de Chateaubriand qui témoigne dans ses *Mémoires d'outre-tombe* de la campagne de Russie sans l'avoir vécue lui-même[34] Un exemple très récent est *Le non de Klara* (2002) de Soazig Aaron, journal fictif d'une amie et belle-soeur du personnage de Klara, qui revient d'Auschwitz. Soazig Aaron est née en 1949 et a écrit ce récit parce qu'elle est marquée par l'ignominie de la Shoah.

La bataille d'Alger à travers le témoignage d'Aussaresses et le film de Pontecorvo

Le 3 mai 2001, *Le Monde* publie les bonnes feuilles du témoignage du général Aussaresses, un des officiers les plus importants placés sous le commandement de Jacques Massu pendant la bataille d'Alger. Le livre *Services Spéciaux : Algérie 1955-1957* sera publié en 2001[35] et ce témoignage d'un « bourreau » soulèvera beaucoup d'indignation en France. Avant de publier le livre, le général a eu des entretiens avec Florence Beaugé, du journal *Le Monde* :

> Bien que réservé, Aussaresses se montre d'entrée de jeu un élève appliqué, plein de bonne volonté. Devant un café, je lui explique mon objectif : en savoir davantage sur la guerre d'Algérie, de la bouche même des acteurs de ce conflit. L'idée n'est pas de juger, mais d'en connaître plus sur une période trouble. Il me faut un éclairage plutôt qu'une interview. Nous convenons que si jamais ses propos sont publiés, il pourra au

> préalable les relire et les corriger. Il sera libre de supprimer ce qu'il voudra. En aucun cas il ne sera piégé.
> Commence alors une série de rencontres qui s'étaleront sur un mois et demi, au rythme d'un entretien par semaine en moyenne. [36]

Dans l'histoire de son enquête pour *Le Monde* sur la guerre d'Algérie, Florence Beaugé raconte que le général aurait voulu qu'elle lui serve de « nègre » pour rédiger son témoignage. Nul doute que l'idée d'écrire ses mémoires sur la guerre d'Algérie lui soit venue lors des entretiens avec la journaliste.

Ce qui frappe dans le témoignage d'Aussaresses, c'est le ton froid et cynique.

> L'ancien adjoint de Massu se vante, en particulier, d'avoir torturé et tué en série, sans le moindre état d'âme, en 1957 à Alger, avec l'aide d'une équipe qui lui était toute dévouée, un véritable escadron de la mort. Il a ainsi ordonné ou procédé à l'exécution de deux personnages de premier plan. Le premier est Larbi Ben M'Hidi, trente-sept ans, à la tête de l'état-major du FLN pour la région d'Alger. De lui, on parle aujourd'hui à Alger comme « le Jean Moulin algérien». Aussaresses l'a conduit dans une ferme de la Mitidja où il l'a fait pendre. Le second est Ali Boumendjel, un avocat de trente-huit ans, engagé auprès du FLN. Aussaresses l'a fait jeter dans le vide, du haut d'un immeuble, après quarante-trois jours d'interrogatoires et de tortures par les parachutistes. Jusque là, la version officielle présentée par l'armée française était que Ben M'Hidi et Boumendjel s'étaient suicidés. [37]

Une des phases cruciales de la guerre d'Algérie est la bataille d'Alger (1956-1957). Le FLN gagne de plus en plus de terrain dans la capitale ainsi que dans d'autres villes. Le gouvernement français fait appel à Jacques Massu et ses parachutistes pour restaurer l'ordre. Ils ont l'autorisation d'avoir recours à tous les moyens pour vaincre les terroristes. En juillet 1957, Alger est de nouveau entre les mains des Français. Dès les premiers mois de la guerre, en janvier 1955, Paul Aussaresses est dépêché en Algérie comme agent secret. C'est un

ancien parachutiste de la France Libre qui s'est battu en Indochine. Agent secret, membre des Services Spéciaux, il est toujours resté un acteur mal connu du « conflit algérien ». Dans son livre, cet « homme de l'ombre », « le chef d'orchestre de la contre-terreur », rompt le silence et raconte comment lui et ses hommes ont systématiquement utilisé la torture pendant la bataille d'Alger et exécuté sommairement leurs ennemis. Aussaresses explique que le système judiciaire n'était pas fait pour des circonstances aussi exceptionnelles et que la contre-terreur était la seule réponse adéquate :

> Même si Mitterrand, maintenant ministre de la Justice, avait confié les dossiers concernant les actes de terrorisme en Algérie aux tribunaux militaires, cela ne suffisait pas. Envoyer les prisonniers coupables d'assassinats dans des camps en attendant que la Justice s'en occupe était tout aussi impossible : beaucoup se seraient évadés au cours des transferts, avec la complicité du FLN. Par conséquent, les exécutions sommaires faisaient partie intégrante des tâches inévitables de maintien de l'ordre. C'est pour ça que les militaires avaient été appelés. On avait instauré la contre-terreur, mais officieusement, bien-sûr. Il était clair qu'il fallait liquider le FLN et que seule l'armée avait les moyens de le faire. C'était tellement évident qu'il n'était pas nécessaire de donner des ordres dans ce sens à quelque niveau que ce soit. Personne ne m'a jamais demandé ouvertement d'exécuter tel ou tel. Cela allait de soi. (c'est moi qui souligne). [38]

Aussaresses ne pouvait plus être jugé pour crimes de guerre du fait de la loi d'amnistie de 1962. Mais en novembre 2001, il comparaît devant le juge pour « apologie de crimes de guerre ». Lors de ce procès, les opposants et défenseurs de la torture s'affrontent. Pour Pierre Vidal-Naquet, l'accusé est un assassin cynique et sadique, tandis que le général Maurice Schmitt avance que la torture était une méthode justifiée pendant la guerre d'Algérie et qu'Aussaresses n'a fait que défendre son pays[39].

Le tribunal est ainsi un lieu de rencontre pour ceux et celles qui, depuis les années 60, se battent pour que soient dénoncées les tortures perpétrées par

l'armée française en Algérie, comme Louisette Ighilahriz, Pierre Vidal-Naquet et Henri Alleg. Ils sont venus témoigner contre Paul Aussaresses, qui persiste à revendiquer la pratique de la torture pendant la guerre d'Algérie.

Dans une critique parue à l'occasion de la traduction anglaise de *Services Spéciaux. Algérie 1955-1957*, Michael Ignatieff prend le témoignage du général Ausaresses comme point de départ d'une réflexion sur la torture[40]. Il se demande si la torture est une méthode qui pourrait servir dans une guerre contre le terrorisme, comme celle que les Américains mènent depuis le 21 septembre 2001 contre la nébuleuse de Al Qaïda. La réponse est négative. L'exemple algérien a démontré que la pratique systématique de la torture fournit de nouveaux martyrs à la révolution. Si Aussaresses a gagné une bataille, il a perdu la guerre. Selon Ignatieff, il y a encore d'autres raisons de s'opposer à la torture : elle n'est pas seulement dangereuse pour la victime mais aussi pour le bourreau. La torture crée des « *dead souls* » (p.41), des âmes mortes. Il ne faut pas exposer ses concitoyens à une « *face- to- face infliction of pain* » (p.41). Ignatieff analyse aussi comment une pratique d'abord utilisée comme mesure exceptionnelle pour éviter la mort d'une centaine de personnes, ou pour arracher des renseignements vitaux en vue de sauver la vie de personnes innocentes, devient ensuite une chose normale, banale, un fait horrible qui revient tous les jours :

> *The new recruit who rationalized torture at the beginning as a single act of cruelty designed to protect his loved ones, soon finds that he is complicit in a banal routine of everyday horror. This was precisely what happened in Algeria : initial justifications of the exception ended up justifying a rule, and those who overcame their scrupules just once found themselves in an infernal machine, unable to escape*. (p.42)

Ignatieff se demande comment un gouvernement qui décide d'avoir recours à la torture, ou qui couvre la torture, peut garder le contrôle légal des unités spéciales créées pour arracher des renseignements à ceux qu'on soupçonne d'être des

terroristes. La torture en Algérie fut non seulement un crime, mais aussi une erreur. Les victimes autant que les bourreaux en ont été corrompus, les Français autant que les Algériens. Toujours selon Ignatieff, les Américains, mis à l'épreuve par le terrorisme, devraient lire et méditer ce livre écrit par un « nihiliste cynique » qui trahit et même détruit la cause qu'il voulait défendre.

Les chefs du Pentagone, cependant, préfèrent tirer d'autres leçons des Français à partir du film « La bataille d'Alger ». En 2004, le film *La bataille d'Alger/ The Battle of Algiers* de Gillo Pontecorvo, tourné en 1965, est de nouveau à l'affiche dans plusieurs villes américaines, dans une version restaurée. Dans des articles consacrés au film à l'occasion de cette nouvelle sortie, tous les critiques saluent l'œuvre comme un des films les plus puissants jamais réalisés sur l'occupation coloniale et sur la résistance d'un peuple opprimé. [41] Le film, qui a remporté le *Lion d'or* au Festival de Venise en 1967, se concentre sur l'organisation d'un mouvement de guérilla (le FLN) et les méthodes utilisées par le pouvoir colonial pour anéantir ce mouvement de résistance durant la bataille d'Alger. Pontecorvo montre aussi des scènes de torture. *La bataille d'Alger* avait été interdit en France à sa sortie, et dans les versions diffusées à l'époque aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, on avait coupé les scènes de torture. Les deux personnages principaux sont Ali la Pointe (interprété par Brahim Haggiag), le symbole de la résistance algéroise, et le colonel Mathieu (Jean Martin), qui doit combattre la résistance et qui a été modelé d'après Jacques Massu. Le film montre que la rébellion est matée, mais les dernières images dévoilent aussi une manifestation massive contre le pouvoir colonial. La bataille était gagnée, mais les Français allaient perdre la guerre. En août 2003 le *Directionate for Special Operations and Low-Intensity Conflict*, une division du *Pentagon*, a organisé une projection du film pour un public professionnel d'environ 40 officiers et experts civils afin de discuter le thème du film : les moyens brutaux et répressifs de la lutte contre les terroristes. Dans le dépliant annonçant la projection du film, on pouvait lire : « *How to win a battle*

against terrorism and lose the war of ideas. Children shoot soldiers at point-blank-rage. Women plant bombs in cafes. Soon the entire Arab population builds to a mad fervor. Sounds familiar? The French have a plan. It succeeds tactically, but fails strategically. To understand why, come to a rare showing of this film. » [42]

Dans un article publié dans *Le New York Times* (le 7 septembre 2003) intitulé « What does the Pentagon see in *The Battle of Algiers ? »* Michael T. Kaufman écrit que le problème de la riposte des armées conventionnelles à des tactiques terroristes reste aussi important aujourd'hui en Irak, qu'hier en Algérie. Probablement, si Le Pentagone a organisé cette projection, c'est parce que le film montre les choix tactiques grâce auxquels Massu a pu vaincre les combattants du FLN. Le film est important parce qu'il a servi d'exemple à des groupes révolutionnaires comme les Black Panthers, ou les extrémistes palestiniens ; il montre comment la population rejoint l'action révolutionnaire à la suite des actes impitoyables de la force occupante. Le film montre aussi que le terrorisme peut être efficace. En même temps il peut servir de base de discussion pour savoir s'il y a une limite morale aux moyens déployés pendant les interrogatoires : dans le film, Ali la Pointe a été trahi par un combattant, qui a craqué sous la torture dirigée par les hommes de Massu et d'Aussaresses. La question de savoir si la torture constitue un moyen légitime pour arracher de l'information à un terroriste est redevenue actuelle dans le contexte de la guerre en Irak.

Dans une chronique publiée dans *Publications of the Modern Language Association of America*, au sujet du film et de la torture pendant la guerre en Irak, Marianne Hirsch écrit que « (...) *we now suspect that our own modern state may be going as far as the French did in the 1950s and 1960s, and we are now once again caught up in the logic and discourse on torture*[43]. Dans ses cours, elle a étudié *La bataille d'Alger* et des textes qui témoignent de la torture, pour savoir ce qu'ils peuvent nous apprendre sur la torture[44]. Aux Etats-Unis, des

textes français comme *La torture dans la république* de Viadel-Naquet, traduit en anglais sous le titre de *Torture : cancer on democracy* ont été lus et étudiés dans les universités pour dénoncer la torture en Irak.

Ceux qui ont élevé la voix contre la torture en pleine guerre ou après

La dénonciation de la torture en Algérie est ancienne. Dès 1951, donc avant même le déclenchement du conflit, un ancien résistant, le journaliste Claude Bourdet, se demande dans *Le Nouvel Observateur* s'il y a une Gestapo en Algérie. Il décrit « les méthodes en vigueur dans les commissariats : électricité, baignoire, pendaison et un supplice qui semble nouveau, [la sodomie par] la bouteille ». [45]

En 1957, en pleine guerre, l'essayiste, critique littéraire et romancier catholique Pierre-Henri Simon (1903-1972) publie un livre pour dénoncer la torture. Lui aussi établit un lien entre les crimes des Nazis et ceux commis par certaines unités de l'armée française. *Contre la torture* est dédié aux « Françaises et Français qui ont résisté à Hitler ; à celles et ceux qui ont affronté les périls, défié la mort et subi la torture afin que cette ombre recule au ciel de l'histoire ». Comme *La question* (1958) d'Henri Alleg, son texte est un appel à la justice. Simon parle en tant que Français inspiré d'une certaine idée civilisatrice, et dont la conscience est « obsédée » depuis qu'il connaît certains faits. Simon, qui a été interné dans un Oflag en Allemagne pendant quatre ans, n'est pas contre la présence française au Maghreb en général et en Algérie en particulier, ni contre l'armée, mais selon lui le débat doit porter sur la façon de concevoir cette présence française en « terre d'Afrique ». Il croit qu'une certaine grandeur de la France réside dans sa capacité à montrer de l'humanité envers l'autre. Il croit en l'honneur de sa patrie, un honneur souillé par la pratique de la torture.

Pour ce qui est du lien entre les exactions des Nazis et la torture pendant la guerre d'Algérie, Simon reconnaît que la France de 1957 n'est pas en train

d'organiser des camps d'extermination ni de pratiquer un génocide sur les populations indigènes. Mais il lui est intolérable de devoir constater que les gens se taisent quand les Français commettent des actes « contre le droit des gens, et contre l'humanité » et quand « l'opinion publique se réfugie dans un commode : « Nous ne voulons pas savoir (….) » [46] Selon Simon, le devoir des Français est de rester humains. « Quant à nous, qui avons lutté contre la monstruosité raciste, nous étions donc des dupes et nous sommes aujourd'hui les vaincus d'Hitler, si notre patrie lui emprunte ses idées et ses moyens, et apostasie la foi humaine que nous avons crue immanente à son essence de nation ».[47]

Dans un entretien avec Isabelle Sébert sur la torture pendant la guerre d'Algérie, l'historien Jean-Pierre Rioux souligne que dans la pratique généralisée de la torture, il n'y avait pas une volonté totalitaire d'extermination « qui pourrait conduire à considérer qu'elle aurait participé d'un crime contre l'humanité. »

> Il ne faut pas oublier tout l'arrière-plan qui est à la fois le silence, la dénégation officielle. Aucun texte officiel, civil ou militaire, n'a dit : vous allez torturer. Dans l'idéologie de la guerre contre-révolutionnaire, il y a la volonté de réduire l'adversaire par tous les moyens, mais pas de l'exterminer.[48]

Le politologue Olivier Le Cour Grandmaison, par contre, a choisi délibérément le terme d'« exterminer » dans le titre de son ouvrage sur la guerre et l'Etat colonial (*Coloniser. Exterminer. Sur la guerre et l'Etat colonial*). Selon lui, de nombreux auteurs ont eu couramment recours à ce terme d'« exterminer » pour désigner ce qui est perpétré dans les terres conquises. L'extermination fait partie de la colonisation. La torture et d'autres exactions sont une tare du régime colonial. Grandmaison évite toutefois de mettre sur le même plan le génocide des Juifs et l'extermination de certaines communautés au XIXème siècle

pendant la colonisation de l'Algérie : « Ajoutons, c'est essentiel, qu'au XIXème siècle le mot demeure, comme au siècle précédent, polysémique, puisqu'il sert à nommer des actes jugés aujourd'hui fort éloignés les uns des autres. Ainsi la mort d'un individu suivie de la ruine de son corps par le feu ou le démembrement, des exécutions sommaires et des massacres de masse sonts-ils tous désignés par ce terme unique [extermination, D.S.]. Faut-il le rappeler, les mots et les concepts ont également une histoire, et, pour comprendre de façon adéquate l'extermination et ce qu'elle signifie alors, il est impératif de s'affranchir de son acception récente forgée après Auschwitz, notamment. »[49]

Dans son cri du coeur contre la torture, Simon cite des fragments de témoignages de victimes et de bourreaux. Ainsi d'un journal de route d'un appelé, à la Noël 1955 :

> Il nous arrive parfois, chrétiens, de penser avec désespoir à ce qui est, en un certain sens, l'échec de la Rédemption : le mal toujours puissant sur la terre, la haine fermentant dans les cœurs des hommes, et les baptisés eux-mêmes infidèles à la loi de l'Evangile, sourds à la voix des Béatitudes. De cet échec, comment ne pas retenir ce symbole - ces enfants d'une nation chrétienne qui martyrisent, un soir de Noël, un misérable musulman, pour qu'il leur dise où il a caché son fusil… » (p. 80)

En 1958, les éditions de Minuit publient *La Question*, témoignage sur la torture subie par Henri Alleg. D'abord quelques mots sur le titre. Dans *Les enfants du nouveau monde* on peut lire : « Cette fois, lorsqu'il avait donné l'ordre d'entreprendre la question sur Saidi (…) », ce qui veut dire, lorsqu'il avait ordonné d'interroger Saidi à l'aide de la torture. La question, entendue comme interrogatoire poussé, existe déjà au temps de l'Inquisition.

Entre 1950 et 1955 Henri Alleg fut rédacteur en chef d*'Alger Républicain*, quotidien du Parti Communiste Algérien (PCA) favorable à l'indépendance. Le journal fut interdit en 1955 et ses locaux attribués aux journal *Le bled*, organe de

liaison des parachutistes en Algérie. Alleg, membre du PCA désormais interdit, passa alors dans la clandestinité et fut arrêté le 12 juin 1957 par les parachutistes de la 10ème D.P. (division parachutiste), puis séquestré à El Biar, dans la banlieue d'Alger. Le récit de cette détention forme la matière de *La question*, ouvrage saisi en France un mois et demi après sa publication. [50] Le témoignage d'Alleg est un énorme succès de librairie : 65 000 exemplaires vendus au jour de la saisie et plus de quarante ans plus tard, 450 exemplaires du livre sont vendus en France chaque année, c'est à dire plus d'un par jour. [51] Quoique saisi, le livre était en vente en Belgique. Dans ses mémoires, Simone Signoret évoque son indignation de la censure, et la révolte d'un libraire belge devant les exactions commises en Algérie au nom de la France. Il veut savoir si la comédienne va faire quelque chose. Nous sommes à Ostende en 1958 :

> Et tout à coup, j'ai vu *la Question, la Question, la Question*, une vitrine entière de *la Question* d'Henri Alleg… Nous avions beau être un peu en vacances de justes causes, nous ne l'étions pas au point de n'avoir pas été indignés par la mise au pilon, par le gouvernement français, de ce livre qui relatait la torture pratiquée en Algérie par l'armée française, et plus précisément celle qui avait entraîné la mort de Maurice Audin. (…) je lui demandai trois exemplaires de *la Question* ; il me considéra un bon moment, hocha la tête : « Vous faites bien d'en prendre trois, me dit-il, puisque vous venez d'un pays où l'on ne peut plus lire les livres. » C'était dit sans le moindre clin d'œil, c'était dit avec un mépris total et une grande colère froide. En me rendant la monnaie, il ajouta : « Et à part acheter des livres, vous faites quoi à propos de ce qu'on fait en votre nom ? » Je murmurai : « Pas grand-chose. » (…) Nous avons lu *la Question.* Nous avons fait circuler les trois livres. Je sais des gens qui en ont ronéotypé des passages. C'était peu, mais c'était mieux que rien. [52]

En 1977 le livre est porté à l'écran par Laurent Heynemann, un jeune réalisateur, ancien assistant de Bertrand Tavernier. Sous les pressions de groupes d'extrême droite notamment, sa carrière en salle est brève. Le film sort à nouveau Le 19

septembre 2001.[53] C'est un nouveau signe du « retour de mémoire » et du regain d'intérêt en France pour les épisodes sombres de la guerre d'Algérie.

Dans *La question*, Alleg décrit avec précision comment il a été torturé et humilié et il dénonce nommément ses tortionnaires. Quoique le livre eût été saisi, son accusation a connu un grand retentissement dans la presse internationale. Mais malgré un certificat médical très détaillé et d'autres preuves du fait que sa détention ne s'est pas déroulée « normalement », ses tortionnaires ne seront jamais inculpés. Par cette dénonciation de pratiques révoltantes perpétrées au nom de la France, Alleg a voulu empêcher qu'elles ne se renouvellent. En même temps il a voulu contribuer au cessez-le-feu et à la paix. La lecture de *La question* est intolérable ; Alleg y raconte en détail tous les supplices qu'il a subis. On l'a torturé pour qu'il dénonce ses compagnons de lutte (entre autre Maurice Audin) et qu'il donne à ses tortionnaires l'identité de la personne qui l'hébergeait avant son arrestation. Il décrit le « centre de tri » d'El Biar où il a été torturé plusieurs jours de suite, ses tortionnaires et leur visages, leurs plaisanteries pendant qu'ils étaient assis autour de lui et buvaient de la bière tandis que lui « passait à la gégène » ou à d'autres supplices. Alleg évoque une « usine à torture » dans laquelle certains paras disaient qu'ils faisaient partie de « la gestapo » :

> Mais c'était la nuit que le « centre de tri » vivait sa vraie vie. J'entendais les préparatifs de l'expédition : dans le couloir, bruits de bottes, d'armes, ordres d'Erulin[54]. Puis, par la lucarne, me parvenaient d'autres bruits. Dans la cour, ils mettaient jeeps et Dodges en marche et démarraient. Tout était silencieux pendant une heure ou deux, jusqu'au moment où ils rentraient, les voitures chargées de « suspects » arrêtés au cours de l'opération. Je les voyais, le temps d'un éclair, lorsqu'ils passaient dans mon champ de vision : escalier, palier et couloir. Des jeunes gens, le plus souvent. On leur avait à peine laissé le temps de s'habiller : certains étaient encore en pyama, d'autres pieds-nus ou en pantoufles. Quelquefois il y avait aussi des femmes. Elles étaient emprisonnées dans l'aile droite du bâtiment. Le « centre de tri »

> s'emplissait alors de cris, d'insultes, de rires énormes et méchants. Erulin commençait l'interrogatoire d'un Musulman. Il lui criait : « Fais ta prière devant moi. » Et je devinais dans la pièce à côté un homme humilié jusqu'au fond de l'âme, contraint de se prosterner en prières devant le lieutenant tortionnaire. (…) Dans la cour une voiture démarra, s'éloigna. Un moment après, du côté de la villa des Oliviers, il y eut une longue rafale de mitraillette. Je pensai « Audin ». p.104-109

Alleg a subi des tortures dans le même centre de triage que Maurice Audin. Les deux hommes se sont croisés une fois durant leur séquestration. Maurice Audin est mort pendant une séance de torture et il a été porté disparu ensuite, comme s'il s'était enfui du centre d'El-Biar, tandis qu Henri Alleg a été épargné. Au bout d'un mois, il fut transféré au centre d'hébergement de Lodi.

L'historien Pierre Vidal-Naquet a écrit de nombreux articles et ouvrages sur la pratique de la torture dans la République. En mai 1958, donc trois mois après la parution de *La Question*, il publie la première édition de *L'affaire Audin*. Maurice Audin était mathématicien, assistant à la faculté des sciences d'Alger. Il était, comme Alleg, membre du parti communiste. Le 11 juin 1957, 24 heures avant Henri Alleg, il est arrêté par les parachutistes du 1er RCP. Le 21 juin, selon ses gardiens, il se serait évadé. Nul ne l'a plus revu vivant. Dès 1958, Vidal-Naquet considéra cette affaire comme un révélateur exemplaire d'une société en crise et essaya de démontrer que l'évasion était impossible et que Maurice Audin était mort au cours d'une séance de torture.[55] . Vidal-Naquet a donc voulu « témoigner » pour Audin, pour que justice soit faite, en reconstituant les faits exacts – des faits auxquels il n'a pas lui-même assisté, mais qu'il retrace en usant des méthodes de l'historien. Son livre n'est donc pas un témoignage, mais un « *J'accuse* ». Le corps d'Audin a disparu comme tant d'autres pendant la guerre, surtout ceux de musulmans, non protégés par un réseau d'amitiés européennes. En effet c'est parce qu'Audin était un Européen, et universitaire, que son cas a eu tant de retentissement. Malgré la fondation du Comité Audin à Paris (et d'autres comités Audin en province), dont Vidal-

Naquet était secrétaire et qui a fait connaître l'affaire dans le monde entier, et malgré l'enquête judiciaire qui se prolongea jusqu'en 1962, d'abord à Alger, puis à Rennes, on n'a jamais su le fin mot de l'affaire. Les coupables de l'assassinat n'ont jamais été punis. La bataille contre la torture avait commencé dès le mois de mai 1955, notamment après « le suicide » d'Ali Boumendjel ; après sa disparition, Maurice Audin devint le symbole de cette bataille. L'affaire Audin était considerée par beaucoup d'intellectuels comme une nouvelle affaire Dreyfus. En conclusion du livre bouleversant où il donne sa reconstruction de l'assassinat de Maurice Audin, Vidal-Naquet écrit : « Les tortures infligées en Algérie n'ont finalement nui à la carrière de personne, ni politique, ni militaire. Cependant les officiers directement impliqués ne firent pas de grandes carrières. Seul Aussaresses atteignit le grade de général de brigade en 1975, mais ce fut pour entrer dans « la deuxième section de l'état-major », c'est à dire à la retraite. Charbonnier [lieutenant de parachutistes et l'un des tortionnaires d'Henri Alleg, D.S.], qui était demeuré dans l'armée bien que venant de la réserve, a pris sa retraite en 1981 comme colonel, étant devenu commandeur de la Légion d'honneur en 1976. » Il est intéressant de noter que Pierre Vidal-Naquet ne mentionne pas le nom de Maurice Schmitt, qui a fait, lui, une très brillante carrière, et a même atteint le sommet de la hiérarchie militaire française.

A partir de l'année 1957, l'opinion publique découvre le vrai visage du « maintien de l'ordre » en Algérie. Dès 1955 la pratique de la torture fut dénoncée dans l'hebdomadaire *L'express* grâce à un article de l'écrivain François Mauriac, déjà intitulé « La question ». D'autres revues et journaux comme *L'Humanité*, *Les temps modernes*, *Esprit*, *Témoignage chrétien* publient des textes sur les exactions en Algérie. Le 28 mars 1957, le général Paris de Bollardière demande à être relevé de ses fonctions. Comme Paul Teitgen, secrétaire général de la préfecture d'Alger, qui écrit sa lettre de démission la même année, il n'admet pas l'utilisation de la torture, qu'il a connue au temps de

l'occupation allemande. Le général sera frappé de soixante jours de forteresse, le 15 avril 1957. [56]

En 1962 l'avocate Gisèle Halimi, qui a plaidé beaucoup de causes pour des militants FLN, rassemble dans un même ouvrage documents et témoignages (d'Henri Alleg, de Françoise Sagan, de Madame Maurice Audin, Jules Roy, e.a.) sur l'affaire Djamila Boupacha. Cette militante algérienne passe, après son arrestation, dans le même centre de tri que Maurice Audin et Henri Alleg, à El Biar. Halimi intente un procès pour séquestration et torture. Djamila Boupacha a 23 ans, est agent de liaison du FLN et elle a été séquestrée, torturée, violée avec une bouteille par des militaires français en février-mars 1960. Dans la préface de ce recueil de textes de soutien, Simone de Beauvoir exhorte solennellement les Français à agir et à ne plus fermer les yeux sur les exactions commises en Algérie. De Beauvoir s'adresse aussi directement aux hommes politiques. Elle souligne que le cas de Boupacha est « banal », que la torture se pratique sur une grande échelle. Elle fait un lien entre les Juifs persécutés et assassinés par les nazis et les victimes de la torture. Pour que la guerre cesse, il faut une révolte « efficace » et non pas « d'inertes gémissements » :

> Les efforts dépensés à propos de Djamila manqueraient leur but s'ils ne devaient éveiller la révolte contre les traitements infligés à ses frères, et dont son cas ne représente qu'un exemple très ordinaire. Mais cette révolte n'aura de réalité que si elle prend la forme d'une action politique. (C'est moi qui souligne, DS) Il n'existe qu'une alternative : ou bien vous qui pleurez si volontiers et si abondamment sur des malheurs anciens – Anne Frank ou le ghetto de Varsovie- vous vous rangez parmi les bourreaux de ceux qui souffrent aujourd'hui. Vous consentez paisiblement au martyre que subissent, en votre nom, presque sous vos yeux, des milliers de Djamila et d'Ahmed. Ou bien vous refusez non seulement certains procédés, mais la fin qui les autorise et les réclame. Vous refusez cette guerre qui n'ose pas dire son nom, l'armée qui, corps et âme, se nourrit de la guerre, le gouvernement qui plie devant l'armée. Et vous mettez tout en œuvre pour donner une efficacité à votre refus. Pas de troisième voie : j'espère que ce livre contribuera à vous en convaincre. La vérité vous attaque de

> partout, vous ne pouvez plus continuer à balbutier : « Nous ne savions pas… » ; et, sachant, pouvez-vous feindre d'ignorer ou vous borner à quelques inertes gémissements ? J'espère que non. (C'est moi, DS, qui souligne)[57]

Avec Gisèle Halimi, Germaine Tillion, Anise Postel-Vinay, Lucie Faure, Hélène Parmelin et Bianca Lamblin, Simone de Beauvoir fait partie du comité Boupacha, qui veut faire connaître en France et dans le monde entier que l'armée française torture et que l'instruction du procès est entravée par le tribunal militaire d'Alger et même par le ministre des Armées. Les tortionnaires étant couverts par les plus hautes instances, ils n'ont pas été condamnés. A cette époque, différents membres du gouvernement déclarèrent avec force que la torture n'était plus pratiquée, mais l'affaire Boupacha révéla la cruelle vérité. Non seulement Djamila a subi des supplices effroyables, mais sa soeur, son beau-frère et son père ont également été torturés. Le père de Djamila a subi des sévices devant sa propre fille. Dans son témoignage, André Philip évoque la destruction de la personne, qui passe à l'aveu parce qu'on le torture :

> Or, à l'occasion de la guerre d'Algérie, la France a laissé se répandre des pratiques qui nous ramènent à un niveau bien inférieur à celui du moyen âge. La torture a été utilisée, non seulement pour obtenir des aveux de l'intéressé, ce qui est déjà contraire à toutes les règles de droit, mais pour lui arracher des renseignements sur ceux qui pourraient avoir participé à son action. On ne prétend plus sauver l'âme de l'intéressé en faisant souffrir son corps, on cherche à détruire la personne, pour l'amener à accomplir l'acte le plus déshonorant : la dénonciation ; cet acte lui rendra ensuite l'existence moralement impossible et fera de lui l'instrument psychologiquement conditionné de ses bourreaux. (p. 265)

Sous la torture, Djamila Boupacha a avoué des actes qu'elle n'a pas commis. Lors de son procès elle était en prison (d'abord en Algérie, plus tard en France) et elle aurait pu être condamnée à mort sans qu'il y ait de véritables preuves de

son crime. Halimi a pu prouver l'innocence de la jeune femme par rapport aux principaux chefs d'accusation, mais elle a surtout mis en lumière que les exactions étaient étouffées par les plus hautes instances du gouvernement. Aujourd'hui ce recueil de témoignages constitue un document historique avec les voix de « grands témoins » et intellectuels connus, qui ont dénoncé la torture et qui se sont adressés directement au public pour que la violence cesse.

Au lendemain de la guerre d'Algérie, Pierre Vidal-Naquet publie en Angleterre et en Italie un ouvrage intitulé *La torture dans la République*. Il faudra attendre 1972 pour que le livre paraisse en France. L'historien affirme que la torture était devenue « une institution d'Etat » pendant la guerre d'Algérie [58]. Selon lui, ce qui est essentiel, c'est qu'on n'a jamais examiné la dimension politique de la torture. Vidal-Naquet donne une analyse de ce qu'il appelle « la torture d'Etat » : « La torture telle que je la définis ici, torture d'Etat, n'est en effet pas autre chose que la forme la plus directe, la plus immédiate de la domination de l'homme sur l'homme, ce qui est l'essence même du politique. Le tortionnaire reconnaît dans sa victime un homme, puisqu'il entend l'obliger à *parler*, mais la parole de la victime ne doit être que ce qu'attend le bourreau. Celui-ci ne demande à la victime de parler que pour lui confisquer cette parole. Dans ces conditions, le *renseignement* (…) n'est qu'un aspect de la politique de la torture. (…) Par son « aveu », la victime fait beaucoup plus que donner un « renseignement », elle reconnaît son bourreau comme maître et possesseur de sa parole, c'est à dire de son humanité. » Comme après lui Olivier Le Cour Grandmaison, l'auteur avance que la spécificité de la torture pendant la guerre d'Algérie, qui était surtout une guerre de renseignement, est coloniale et raciste. De plus, jusqu'en 1972, les Français se sont peu intéressés au problème parce que les victimes étaient des Algériens. Ce que Vidal-Naquet démontre, c'est que les différents appareils d'état (la police, les juges, le Président du Conseil, les ministres de la Justice, de l'Intérieur et des Armées) ont peu a peu bâti une « machine de mensonge ». Comme Gisèle Halimi, il conclut que les

tortionnaires étaient couverts par les plus hautes instances de l'Etat et que l'armée a tout fait pour ne pas avoir d'enquêtes sur ses moyens de travail et ses modes de fonctionnement, de sorte que les vrais responsables ne puissent être accusés et puissent garder « les mains propres ». Grâce aux pouvoirs spéciaux et aux lois d'exception, l'armée de la République avait les mains libres. Vidal-Naquet décrit la complicité entre le chef de l'Etat et le tortionnaire par l'intermédiaire des pouvoirs spéciaux :

> Les pouvoirs spéciaux, les lois d'exception n'ont pas inventé la torture, mais il ont été créés autant pour donner satisfaction aux tortionnaires que par le souci de lutter contre le terrorisme. Lorsque éclata la guerre d'Algérie, les autorités françaises avaient le choix entre deux politiques : admettre que le problème algérien relevait d'une politique d'ensemble, ou considérer qu'il serait résolu par la technique militaire et policière. L'adoption d'une législation d'exception signifiait que le gouvernement – et l'Assemblée nationale – avaient choisi la seconde solution, et capitulaient en fait devant les tortionnaires. Loin de se renforcer, l'Etat se détruit lui-même : des policiers, puis des militaires deviennent ses uniques représentants. Entre le chef de l'Etat et l'utilisateur du tuyau d'eau ou de la magnéto, les pouvoirs spéciaux établissent une solidarité de fait. » (p. 67)

Témoignages d'anciens appelés et d'un tortionnaire

Il faut attendre les années soixante-dix et quatre-vingt pour que les premiers témoignages d'appelés, puis de tortionnaires, voient le jour. Les troubles psychiques liés à la participation à une guerre ne se manifestent qu'au bout d'un certain temps et c'est sans doute la raison pour laquelle les bourreaux et ceux qui ont assisté à des scènes intolérables, prennent la parole plus tard. Il se peut aussi que la honte joue un rôle important. En 2001, Florence Beaugé publie un article dans *Le Monde* sur les troubles psychiques liés à la guerre. Selons les experts, un vétéran sur quatre souffrirait de crises d'angoisse ou de cauchemars. 350 000 personnes sur les 1,7 millions ayant servi en Algérie entre 1954 et 1962

revivent quarante ans après les exactions vues, subies, ou commises. Cette estimation repose sur un parallèle avec des travaux américains sur la guerre du Vietnam[59] .

La vraie histoire des appelés d'Algérie (1977) est un livre de témoignages rassemblés par Jean-Pierre Vittori, qui a lui-même été incorporé dans l'armée en 1960 et a rejoint un régiment stationné en Algérie. Il a réuni dans cet ouvrage des témoignages d'hommes adultes qui, comme lui, font partie de cette génération de vingt ans partie pour faire la guerre en Algérie.[60] Dans le chapitre sur la torture, il note que celle-ci a pu se développer, se généraliser, « passer du stade artisanal au stade industriel » dans un contexte de crainte et de haine et qu'elle se justifiait par des critères d'efficacité. Un ancien appelé raconte qu'il a assisté à des scènes de torture et à des exécutions sommaires. Il raconte aussi de quelle manière se passait une « corvée de bois » : « Dans la journée, on emmenait le prisonnier assez loin du camp. Là, sous la surveillance d'un soldat, il creusait un trou. C'était sa tombe. Quand la tombe était assez profonde, on ramenait le gars dans la prison, et on attendait le soir. Vers 21 heures, le prisonnier ficelé était hissé sur un camion et transporté à l'endroit où il devait mourir. L'exécuteur, un caporal, mettait un chargeur dans son pistolet-mitrailleur, et il tirait une rafale sur le prisonnier maintenu au bord du trou. Le corps tombait directement dans la tombe. Puis on rebouchait. »[61]
Pierre-Henri Simon en donne la description suivante :

> Je retiendrai encore un fait où apparaît à plein, chez les fils d'une nation qui avait su acquérir au cours des siècles par sa religion chevaleresque, la confiance du monde arabe, un honteux mélange de cruauté et de félonie : c'est ce qu'on appelle « la corvée de bois ». L'expression vient des anciens de la guerre d'Indochine : on conduit le prisonnier dans la campagne ; on lui dit : « Tu es libre, va t'en » ; il se sauve, et on l'abat d'une rafale ; au rapport de l'unité on déclare : Tué dans une tentative d'évasion. » [62]

Après la publication du recueil de témoignages d'anciens appelés, Vittori reçoit une lettre d'un homme qui a servi pendant cinq ans dans les centres d'interrogatoire, les DOP. Vittori a enregistré dix cassettes sur lesquelles cet homme, un ancien sous-officier de carrière, qui a participé à plus de deux cent cinquante « séances », témoigne. *On a torturé en Algérie*, publié en 1980, en est le compte-rendu brut et terrifiant. [63] Cet ouvrage n'a pas trouvé un grand retentissement auprès du public. Dans les années 80, il était apparemment encore trop tôt pour donner la parole aux bourreaux. Vingt ans plus tard, dans la préface de la réédition de 2000, l'éditeur écrit : « En 1980, un livre a été censuré. Au moment où les Editions Ramsay ont publié *Confessions d'un professionnel de la torture*, le silence a été quasi général. Ce livre, sans être officiellement interdit, était ainsi condamné. Censure ou autocensure ? Le fait est que ce document a circulé dans tous les milieux autorisés et que le sujet effrayait. Nous le rééditons aujourd'hui, pour, enfin, le faire connaître. »

Cette confession d'un tortionnaire nous apprend comment un père de famille intelligent, qui a choisi l'armée pour gagner sa vie, peut se transformer en bourreau tout en estimant qu'il n'a pas systématiquement pratiqué la torture. Il faisait son devoir pour la France : « Ainsi le voulait notre métier. Pouvait-il en être autrement ? Nous étions devenus pareils aux chirurgiens habitués aux pires plaies des accidentés de la route, qui entrent en sifflotant dans la salle d'opération, amputent le blessé et repartent sereinement. Prêts à jouir d'un bon film comme d'un bon repas. Un instant de faiblesse ne pouvait-il pas entraîner la folie ? (…) Cette vie, je l'ai menée cinq ans durant. Parfois désemparé, parfois doutant, je n'ai jamais envisagé la fuite. J'ai interrogé environ deux cents cinquante personnes. J'en ai torturé beaucoup et cet aveu me coûte. Mais je n'ai pas systématiquement pratiqué la torture. J'ai toujours essayé d'éviter l'épreuve de force, l'affrontement entre deux volontés. Briser un être humain ne m'a jamais intéressé. Jamais je n'ai pris de plaisir à la souffrance. »[64]

Le sous-officier anonyme explique que les méthodes de torture utilisées pour les femmes ne différaient pas sensiblement de celles pour les hommes.

Mais les femmes ont été violées en plus. Djamila Boupacha dit dans sa plainte : « Après quelques jours, on m'administra le *supplice de la bouteille*, c'est la plus atroce des souffrances. Après m'avoir attachée dans une position spéciale, on m'enfonça dans le vagin le goulot d'une bouteille. Je hurlai et perdis connaissance pendant, je crois, deux jours. »[65] Dans un recueil d'entretiens avec d'anciennes combattantes de la guerre d'Algérie, presque toutes les femmes racontent avoir été violées et torturées après leur arrestation. [66]. « Je suis arrivée en prison après être passée par la villa Susini (sic), la villa Mireille et le camp de Beni Messous. Après les tortures on ne te déférait pas tout de suite à cause des blessures. A la villa Susini (sic), c'était les tortures, j'ai dû y rester quinze jours, » raconte Fatima Benosmane. Khadra Belami a été torturée moralement. Elle était blessée et rapporte : « à n'importe quelle heure, minuit, une heure du matin ils me sortaient de ma cellule et me montraient les gens qu'ils torturaient. A chaque fois qu'ils amenaient des gens à torturer, ils me les montraient : un pendu, un dans l'eau, un sous l'électricité. » Mimi Ben Mohamed raconte que les viols posaient des problèmes insurmontables, parce que les commandants des centres de torture ne savaient pas quoi faire des enfants nés de ces viols. Parfois ils envisageaient de tuer ces enfants.[67]

La tragédie des harkis

Le témoignage de Saïd Ferdi, publié en 1982, nous révèle l'histoire effrayante d'un garçon devenu harki malgré lui. [68] Ferdi a dix ans quand la guerre commence. Il travaille tout jeune pour le FLN, puis il est arrêté par les Français en 1958 dans la région des Aurès, il a alors 14 ans. Dans son témoignage, il raconte comment on lui a infligé des tortures dans une caserne, pour l'obliger à dénoncer les membres du FLN pour qui lui et ses frères travaillaient. Plus tard, il devra aussi assister à des séances de tortures infligées à des maquisards faits

prisonniers ou à des musulmans qu'on veut punir. D'un jour à l'autre, il est pour toujours séparé de sa famille et désormais obligé de travailler pour ses bourreaux. Ceux-ci se servent brutalement et froidement de lui.
D'abord Ferdi est emprisonné dans la caserne, plus tard on l'oblige à participer à des opérations. La première fois ce n'est pas trop dur pour lui ; pendant que les soldats ratissent et fouillent des maisons de paysans, il doit porter un petit poste de radio et un sac contenant des rations. Mais peu à peu les opérations deviennent plus violentes et il assiste et participe à de sanglantes rencontres entre maquisards et Français. Il fait plusieurs victimes parmi ses compatriotes, parce qu'on l'oblige à se déguiser en secrétaire tunisien chargé d'apporter des documents à des chefs FLN. Malgré lui, il devient un harki. A la fin de la guerre, quand il a dix-huit ans, il n'est plus question pour lui de rester dans la nouvelle Algérie indépendante, où il est considéré comme un traître.

Les harkis étaient des supplétifs de l'armée française. Le terme vient de l'arabe *harka* qui signifie «mouvement ». C'étaient des autochtones d'Algérie recrutés par l'armée française pour lutter contre la rébellion. Ils avaient différentes fonctions : *moghaznis* (interprètes, intermédiaires), SAS (section administrative), tirailleurs locaux ou mobiles. Beaucoup de supplétifs ont aussi changé de statut pour devenir militaires. [69] Leurs raisons de rejoindre les Français étaient très diverses. Le cas de Ferdi montre qu'un enfant musulman pouvait devenir harki malgré lui. Leurs motivations étaient rarement politiques ou idéologiques, mais très souvent conjoncturelles : garantir sa sécurité et celle de sa famille face au FLN, s'assurer un revenu. Beaucoup de harkis avaient aussi servi dans l'armée française pendant la Grande Guerre et la Seconde Guerre mondiale et étaient donc des anciens combattants. Beaucoup d'entre eux étaient issus de familles où l'on était militaire de père en fils depuis des générations. Pour eux il était logique de choisir le côté des Français dans cette nouvelle guerre. Très souvent les « musulmans pro-français » ont été les otages des deux camps pendant le conflit.

Ayant combattu aux côtés des Français, les harkis couraient de grands dangers après les Accords d' Evian. En juin 1962, les harkis ont été abandonnés par l'armée française. Ceux qui étaient menacés allaient être transférés en métropole dès avant le 19 mars 1962. Mais un télégramme du 16 mai 1962 émanant du ministre d'Etat Louis Joxe, chargé des affaires algériennes dans le gouvernement constitué quelques semaines plus tôt par Georges Pompidou, interdit l'installation en métropole des Français musulmans. Considérés comme des collaborateurs et des traîtres, plusieurs dizaines de milliers d'entre eux ont été torturés et massacrés dès l'indépendance de l'Algérie. [70] Ceux qui purent atteindre la France y furent installés dans des camps avec leurs familles, dans des conditions souvent effroyables.

Les enfants et les parents s'auto-désignent aujourd'hui sous le même terme de « harki », ce qui implique selon Aline Soufflet et Jean-Baptiste Williatte, auteurs d'une enquête sur la situation actuelle des harkis, qu'il s'agit de la transmission d'une expérience et d'une histoire. En fait, la population des harkis se définit selon eux par « une identité de trajectoire historique » [71]. Cette population, traumatisée et rejetée des deux côtés de la Méditerranée, a connu une intégration très difficile en France et reste marquée par cette expérience. Quoique l'Etat français lui ait accordé des indemnisations [72] et qu'il ait organisé une Journée de Commémoration pour les harkis, les acteurs de cet épisode tragique et leurs descendants attendent toujours une reconnaissance et une réparation sur le plan de la mémoire et de l'histoire.

Selon Mohand Hamoumou, on assiste aujourd'hui en France à la levée d'un tabou en ce qui concerne les harkis. Grâce à l'hommage national rendu aux harkis le 25 septembre 2001 par le président de la République et le gouvernement, l'opinion publique a pris conscience de l'abandon des harkis par l'Etat français de 1962. Aujourd'hui, les harkis et leurs enfants peuvent exprimer leurs protestations et ont réussi à briser le silence. La mémoire harkie

peut se faire entendre en France, mais en Algérie les massacres de 1962 ne sont pas encore reconnus officiellement. [73]

Selon l'historien Benjamin Stora, l'histoire des harkis est inséparable du destin subi par la paysannerie algérienne pendant la guerre d'Algérie. L'enrôlement dans les *harka* peut s'expliquer par les profonds bouleversements qui ont marqué la société rurale au cours des années de guerre et par la misère sociale. Selon lui, ce qui se joue là à première vue, ce n'est pas l'adhésion à un drapeau. C'est la dynamique de guerre qui durcit les engagements. « Commence alors l'engrenage. Les nationalistes algériens auront besoin de dénoncer l'existence de « collaborateurs » pour légitimer leur conception de la nation unanime ; des officiers français auront besoin des harkis pour montrer le loyalisme des populations indigènes désormais « pacifiées ». [74]

Grâce au soutien d'un capitaine, Saïd Ferdi peut s'embarquer pour la France au dernier moment et sa vie sera sauvée. Ce qui frappe dans le témoignage de Saïd Ferdi est le ton douloureux qui en émane. Sa vie a été détruite pour toujours du fait des souffrances morales et physiques qu'il a subies. La guerre et les violences l'ont profondément traumatisé.

> Lorsque ma génération vivait en paix, recevait un enseignement qui la développait, j'étais confronté à l'horreur et l'on m'apprenait la haine et les armes. Lorsque les enfants de mon âge s'exerçaient à des métiers améliorant le bien-être général, moi, on m'expliquait comment tout détruire et voler ses semblables. Si mes camarades choisissaient selon leurs possibilités, leurs goûts, moi je supportais des humiliations de toute sorte sans que l'on se soucie une seule fois de mes désirs ou de mon point de vue. (p. 158)

En 2003, deux témoignages de filles de harkis ont vu le jour : *Mon père ce harki* de Dalila Kerchouche et *Fille de harki* de Fatima Besnaci-Lancou. Les deux livres démontrent que la deuxième génération, qui a grandi dans des camps entourés de barbelés, est traumatisée et veut faire connaître ce qu'elle a vécu. En

Algérie, ces familles ne pouvaient vivre l'indépendance, mais en France elles n'étaient pas les bienvenues et elles ont été accueillies comme des criminels.

Fatima Besnaci-Lancou est née en Algérie et a huit ans quand elle échappe de peu aux massacres de 1962. Au total, elle a vécu 14 ans dans des camps avec ses parents et ses frères et sœurs. Elle a non seulement écrit son témoignage pour briser le silence sur le drame des harkis, mais surtout parce que la déclaration du président algérien Bouteflika concernant les harkis, lors de sa visite en France, a réveillé le passé et toutes ses horreurs. Le 16 juin 2000 Bouteflika a affirmé que « les conditions ne sont pas encore venues pour des visites de harkis (…) C'est exactement comme si on demandait à un Français de la Résistance de toucher la main d'un collabo. » [75]

Avec son témoignage, Besnaci-Lancou veut arrêter la déchirure et briser la malédiction. A la fin de son livre, elle s'adresse directement au président algérien pour lui demander de ne plus considérer les harkis comme des collaborateurs :

> Monsieur Bouteflika, quand entreprenez-vous le gigantesque travail d'écrire l'histoire de l'Algérie telle qu'elle s'est vraiment faite ? C'est au prix de cette vérité-là que vous pourrez construire la paix et que les consciences pourront enfin trouver le repos. Ne léguez pas aux générations futures les mensonges de l'histoire.
>
> C'est infernal, comment arrêter cette malédiction ! [76]

Ce cri de cœur fait penser à des injonctions exprimées en fiction depuis longtemps, par Boudjedra par exemple, qui lui aussi estime que l'historiographie algérienne doit enfin éclairer ses pages sombres[77].

Quand le témoin fait son apparition en fiction

Pendant la guerre, c'est surtout la voix d'Henri Alleg et celle de Djamilia Boupacha qui sont devenues des symboles de la lutte contre la torture. Vidal-

Naquet devient le porte-parole de Maurice Audin, mort sous la torture et porté disparu. Alleg témoigne de ce qu'il a subi lui-même. Les paroles de Djamila Boupacha ont été recueillies par Gisèle Halimi, qui a également donné la parole à d'autres personnes pour dénoncer la torture. Il est remarquable qu'il ait fallu attendre près de 40 ans après la fin de la guerre, pour qu'une femme torturée prenne la parole dans un témoignage écrit, dans le but de remercier celui qui lui a sauvé la vie. Cette femme, Louisette Ighilahriz, ressent aussi un grand besoin de dire la vérité sur ce qui s'est passé. Elle n'écrit pas elle-même, mais se confie à la journaliste Anne Nivat. En fait il y a très peu de témoignages autobiographiques – au sens strict d'autographes – sur la torture. Dans les années quatre-vingt c'est Saïd Ferdi qui écrit ses souvenirs de la guerre d'Algérie dans laquelle il fut impliqué encore enfant, malgré lui.

Il réapparaît comme personnage dans le roman *La clôture* (2002) de Jean Rolin. Et cette réapparition mérite d'être étudiée parce qu'elle fait le lien entre le témoignage non littéraire et la fiction. Elle mérite aussi attention parce qu'elle contribue à la circulation de la mémoire des victimes de la guerre. L'auteur - frère de l'écrivain et éditeur Olivier Rolin, qui avait publié le témoignage de Ferdi en 1982 - raconte les errances de son narrateur dans les environs du Boulevard Ney à Paris. Tout proche du périphérique, à la limite de la capitale, dans des quartiers qui ne comptent pas parmi les plus paisibles de Paris, il y rencontre surtout des rescapés de la vie, comme Saïd Ferdi. Curieux d'entendre l'histoire de celui-ci après avoir lu son livre, il lui rend visite dans la sinistre rue de la Clôture, où il vit avec sa famille et où il travaille comme gardien de nuit. L'auteur n'apprendra rien de cette vie triste, mais les conditions dans lesquelles vit Ferdi en disent long :

> A l'âge où j'exprimais (…) de vains scrupules, Saïd Ferdi acheminait dans les Aurès des messages pour le FLN. Arrêté par l'armée française, torturé et retourné, Saïd, devenu harki, dut quitter l'Algérie en 1962. Il est l'auteur d'un témoignage publié en

> 1981 (sic) aux éditions du Seuil. Il occupe aujourd'hui l'emploi de gardien de nuit de la halle aux cuirs, et il y dispose, au rez-de-chaussée, d'un logement de fonction qui fait de lui l'un des rares habitants permanents de la rue de la Clôture. Saïd partage ce logement avec sa femme, Fatiah, et leur fille dont il dit qu'« elle est le seul cadeau que la vie lui ait fait ». Le jour de ma visite, la mère de Fatiah, venue d'Algérie pour quelques semaines, occupe la mezzanine du logement de fonction, mais, de toute la soirée, on ne la verra pas. On l'entendra seulement de temps à autre. Une certaine gêne règne pendant le début du repas, tout nouvel interlocuteur de Saïd, s'il a au préalable lu son livre, étant inévitablement enclin à évoquer cette période de sa vie dont lui-même n'a plus aucune envie de parler. Alors, pour ne pas laisser le silence s'établir, et l'alcool aidant, je succombe à une crise de logorrhée, et, au moment de partir, je m'aperçois que je n'ai pratiquement pas cessé de parler, alors que par exception j'étais venu pour écouter, et, qui sait, pour appendre. [78]

Le roman de Jean Rolin dans lequel Saïd Ferdi figure comme personnage, donne un exemple ironique du témoin qui ne parle plus dès qu'il fait son apparition en littérature. Il est le symbole de la relation problématique entre témoignage non littéraire et fiction littéraire. Le fragment cité n'a d'effet que si le lecteur est informé de la vie de Saïd Ferdi. Ce témoin muet dans une œuvre littéraire montre qu'il est difficile de faire de la littérature avec du témoignage. Il est bien connu qu'une littérature au service d'une cause ne donne pas de « bonne littérature ». Ferdi a raconté sa vie dans un témoignage saisissant et Jean Rolin montre son impuissance à évoquer cette souffrance humaine dans son roman. Il peint les circonstances dans lesquelles le témoin vit, mais n'arrive pas à lui donner la parole. Au lieu de faire parler le témoin, c'est le narrateur (Rolin) qui parle lui-même. Dans le roman, Ferdi devient silencieux : il a déjà tout raconté dans *Un enfant dans la guerre* et n'éprouve aucun besoin de recommencer pour les besoins du narrateur.

Qu'il soit présenté ici comme un témoin muet nous fait toucher du doigt la différence entre deux genres, qui ont pourtant partie liée (un témoignage n'est jamais du matériau brut, par exemple, il y a toujours une mise en forme

narrative). Je serais tentée de dire que la littérature fait preuve de l'impuissance de raconter (ou la met en scène) alors que le témoignage, lui, ne fait que cela ; c'est une logorrhée.

Le lecteur se rappelle que dans *L'amour, la fantasia* Assia Djebar écrit ne pas pouvoir faire de la littérature avec du témoignage. Elle se sent impuissante devant la voix de Chérifa qui lui a raconté ses souvenirs de guerre.

Le chapitre suivant abordera la question de la fiction, de la littérature dans le témoignage sur la torture. Comment la torture est-elle mise en scène ? Comment la torture est-elle représentée à travers « le simulacre fictionnel », « l'épiderme de la fiction » (Derrida) ?

On peut déjà voir dans les témoignages mentionnés plus haut une forme intermédiaire tendant vers la fiction, dans la mesure où aucun d'entre eux ne peut être considéré comme un matériau brut : tous bénéficient d'une mise en forme narrative. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier cet aspect particulier du témoignage, mais rappelons que, selon Derrida, aucun témoignage vérace en tant que tel ne serait possible sans la *possibilité* de la fiction :

> (…) sans la *possibilité* de cette fiction, sans la virtualité spectrale de ce simulacre et par suite de ce mensonge ou de cette fragmentation du vrai, aucun témoignage vérace en tant que tel ne serait possible. Par conséquent la possibilité de la fiction littéraire hante, comme sa propre possibilité, le témoignage dit vérace, responsable, sérieux, réel. Cette hantise est peut-être la passion même, le lieu passionnel de l'écriture littéraire, comme projet de tout dire- et partout où elle est autobiographique, c'est à dire partout, et partout autobio-thanatographique.[79]

Je pense que cette possibilité de fiction est déjà présente dans *Mon père ce harki* (2003) de la journaliste à *L'express,* Dalila Kerchouche, née dans un camp dans le Lot-et-Garonne en 1973. Ce témoignage raconte une enquête sur la vie dans

les camps qu'elle a quittés elle-même à l'âge de trois ans. Elle raconte le drame qu'ont vécu ses parents, la douleur d'être considérés comme des parias et d'être rayés de l'Histoire. C'est seulement à l'adolescence qu'elle découvre que son père est un ancien harki, un « traître ». Après avoir visité les anciens camps où ont habité ses parents avec leurs enfants (elle est la cadette) elle traverse la Méditerranée pour rendre visite à la famille de son père et pour comprendre le choix de celui-ci pendant la guerre. Le témoignage est nourri par une volonté de jeter une lumière humaine sur ce mot trop connoté de harki et de raconter l'histoire d'un père qui, par honte, ne lui a jamais rien dit :

> Les harkis n'ont jamais été traités comme des hommes. Mais comme des indigènes par les colons, des traîtres par les Algériens, des soldats fidèles dévoués corps et âme à leur patrie pour la France, des marginaux par des sociologues, des dépressifs chroniques par les psychiatres…. Jamais personne, au fond, n'a vu en eux des jeunes gens, des pères et des mères, avec leurs émotions, leurs peurs, leurs angoisses, leurs espoirs, leurs déceptions, leur résignation, leurs déchirements, leurs illusions, leur fatalisme…. Voilà ce que je voudrais raconter d'eux, sans jugement ni polémique, sans militantisme, ni misérabilisme. Raconter une histoire de harkis dans l'histoire de la guerre d'Algérie, celle que mon père, bâillonné par la culpabilité, ne m'a jamais racontée. [80]

Par la volonté de représenter et faire partager des émotions comme l'angoisse, l'espoir, les illusions, et non des faits sur la vie misérable des camps, vie qu'elle n'a pas connue elle-même, la journaliste se trouve dans la possibilité de la fiction. Comme son père n'a jamais rien raconté, elle doit imaginer les émotions de ses parents, frères et sœurs, comme si la fiction planait sur son projet. De plus, comme en littérature, elle invite le lecteur à être impliqué d'une façon émotionnelle. Et en effet, la journaliste va choisir le chemin de la fiction par le biais du film d'abord. En 2006, Alain Tasma réalise le téléfilm *Harkis* écrit par Dalila Kerchouche et Arnaud Malherbe[81]. Dans le mois même de la diffusion du

téléfilm (octobre 2006), Les Editions du Seuil publient *Leïla. Avoir dix-sept dans un camp de harkis*. Dalila Kerchouche veut toujours raconter la souffrance des harkis, la mémoire d'une souffrance qui se transmet de génération en génération, mais elle a changé radicalement de perspective. Elle a choisi de raconter les humiliations à travers l'histoire d'un personnage fictif, Leïla, qui vit dans un camp de harkis. Le « je » du témoignage, est devenu une autre : une femme qui frôle la cinquantaine, devenue aide-soignante et qui passe en revue sa vie dans les camps de harkis. La journaliste du témoignage s'est voilée pour mieux aborder le thème qui hante sa vie : l'injustice faite aux harkis par la France et par l'Algérie. Elle ne parle plus des émotions et angoisses de son père, mais se projette dans les sentiments d'une jeune femme de 17 ans, qui n'a aucune liberté dans un camp entouré de barbelés et qui essaie de convaincre ses parents de le quitter. C'est devenu une histoire de révolte au lieu d'une histoire de résignation (celle du père). Paradoxalement, la fiction peut rendre cette histoire de douleur plus universelle : par l'intermédiaire de Leïla, Kerchouche parle de tous ces enfants de harkis, enfermés dans les camps. C'est pour cela qu'aucune légende ne précise qui est la fillette d'environ 6 ans sur la couverture du livre. Est-ce Dalila Kerchouche ? Une sœur de l'auteur, à laquelle elle a dédié le livre ? Une voisine dans le camp ?

Si on admet la première hypothèse, c'est à dire qu'il s'agit de l'auteur, il est intéressant de relever que, pour raconter des expériences douloureuses et traumatiques, Dalila Kerchouche, mais aussi Maïssa Bey[82] insèrent des photos d'elles-mêmes dans des récits fictifs, sans préciser qu'il s'agit d'elles-mêmes.

---

[1] Derrida, Jacques. "Demeure. Fiction et témoignage" in Michel Lisse (dir.) *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris: Editions Galilée, 1996.
[2] Teitgen, Paul. "Lettre de démission au ministre résident en Algérie (24 mars 1957)" in *Algérie, les romans de la guerre* (Textes choisis et présentés par Guy Dugas) Paris : Omnibus 2002.
[3] Alleg, Henri, *Mémoire algérienne* (Paris: Editions Stock 2005), p. 227.
[4] Cf. Stora, Benjamin. *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam* (Paris : La Découverte 2004 (1997)) et « Prologue ».
[5] Ighilahriz, Louisette. *Louisette Ighilahriz, Algérienne* (Anne Nivat), Paris: Editions Fayard, 2001.
[6] Op. Cit., p. 111.

[7] Todorov, Tzvetan. *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle.* Editions Robert Laffont Paris 2000, pP. 452-453.
[8] Henri Pouillot a publié un livre dans lequel il dénonce la torture: *Mon combat contre la torture* (Paris : Bouchène 2004).
[9] Bouzeghrane, Nadjia., »"Louisette Ighilahriz devant le tribunal de Paris : La torture, c'est trop dur ». El Watan le 6 juillet 2003.
[10] Alexandre Garcia, « Attaqué en diffamation, le général Schmitt met à mal le témoignage d'une femme torturée en Algérie, » *Le monde*, 6-7 juillet 2003, citation de Sylvie Durmelat, « Revisiting Ghosts. Louisette Ighilahriz and the Remembering of Torture, » in : Alec G. Hargreaves, éd., *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism* (Oxford: Lexington Books 2005), p. 144.
[11] C'est le thème de l'artice de Sylvie Durmelat qui décrit aussi comment la mémoire traumatisante d'Ighilahriz s'est constituée lors d'un processus individuel, mais aussi dans une construction intersubjective, en se confiant à Florence Beaugé, à sa sœur, et à Anne Nivat, la journaliste qui a recueilli son témoignage pour en faire un livre, cf. Sylvie Durmelat, o.c. pp. 142-159.
[12] Cole, Joshua, « Intimate Acts and Unspeakable Relations. Remembering Torture and the War for Algerian Independence," in: Hargreaves, Alec G., éd. o.c. p. 127.
[13] Beaugé, Florence et Bernard, Philippe. "Le général Schmitt est à nouveau accusé de torture en Algérie" *Le monde,* samedi 19 mars 2005.
[14] Branche, Raphaëlle. *La guerre d'Algérie, une histoire apaisée?* Paris Editions du seuil 2005, p. 111.
[15] Branche, Raphaëlle. « La torture pendant la guerre d'Algérie » in Mohamed Harbi, Benjamin Stora (Dir.) *La guerre d'Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Paris Robert Laffont 2004, p. 383.
[16] Une nouvelle édition augmentée a été publiée en 1989, Vidal-Naquet, Pierre. *L'affaire Audin (1957-1978)* (Paris : Editions de minuit 1989).
[17] Raphaëlle Branche, o.c. p. 392.
[18] Beaugé, Florence. "La torture, ou que faire de cet encombrant passé?" , in *Cahier du Monde* daté jeudi 28 octobre 2004, p. VIII.
[19] Le Cour Grandmaison, Olivier. *Coloniser. Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*, Paris Fayard 2005, p.138-140.
[20] Le Cour Grandmaison, Olivier, o.c. p.24
[21] Raphaëlle Branche, o.c. p. 40. Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d' Algérie (1954-1962)*, La Découverte, 2001, p. 97.
[22] *Le monde* du 14 mai 2004.
[23] Todorov, Tzvetan. Op. Cit. P. 190
[24] Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The witness and the* Archive. New York: Zone Books, 2000. P. 13
[25] Agamben emploie ici non le mot latin, mais le mot italien signifiant "survivant".
[26] Ighilahriz, Louisette. Op. Cit. Couverture du livre. Egalement à la page 259: "J'ai accompli mon devoir de vérité. "
[27] Derrida, Jacques. Op.Cit. p. 30.
[28] Agamben, Giorgio. Op. Cit. p. 26.
[29] Garne, Mohamed. *Lettre à ce père qui pourrait être vous*. Paris JC Lattès 2005. P. 106-113.
[30] Engdahl, Horace. "Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature. " *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium.* Ed. Horace Engdahl. New Yersey: World Scientific, 2002. P. 12.
[31] Chambers, Ross. "The Responsibility of Responsiveness: Criticism in an Age of Witness." *Paroles Gelées*: UCLA French Studies 14. 2 (1996): 11.
[32] Engdahl, Horace. Article cité, p. 3 Dans cette « métamorphose » d'Ovide Philomèle est violée et abusée par son beau-frère, le tyran Térée. Quand elle menace de tout raconter à sa sœur, Térée lui coupe la langue. Ensuite il l'enferme et raconte à sa femme Progné que sa sœur Philomèle est morte. Philomèle a recours à un ruse : comme « sa bouche muette ne peut révéler le forfait », elle tisse à travers des fils blancs d'une étoffe des lettres de pourpre qui dénoncent le crime. Cf : Ovide, *Les métamorphoses VI-X*, texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris : Les belles lettres 1989).
[33] Antze, Paul, Lambek, Michael (eds.) *Tense past. Cultural essays in trauma and memory* (New York/ London: Routledge: 1996) vii
[34] Engdahl, Horace. Article cité . p. 6.
[35] Aussaresses, Paul. *Services spéciaux: Algérie 1955-1957*. Paris Perrin, 2001.
[36] Beaugé, Florence. *Algérie. Une guerre sans gloire. Histoire d'une enquête*. Paris Calmann-Lévy 2005, p.110.
[37] Beaugé, Florence. Op.cit., p. 158
[38] Aussaresses, Paul. op.cit., p. 154-155.
[39] Robert M. Webster, critique du livre in: *The French Review* vol 76, no 6 mai 2003, 1290-1291.

[40] Michael Ignatieff, 'The battle of the Casbah: Terrorism in Algeria, 1955-1957 by General Aussaresses' in *The New Republic*, 22-04, 2002, pp 40-43.
[41] Philips, Richard. "A timeless portrait of the anti-colonial struggle in Algeria": 29 mei 2004, World Socialist Web, http://www.wsws.org/articles/2004/may2004/boal-m29.shtml. Voir aussi: Malcolm, Derek. "Gillo Pontecorvo: The Battle of Algiers" in *The Guardian* mardi 20 juillet 2000 ou encore Gerald Peary qui dit dans un entretien que Pontecorvo est un "modern-day Eisenstein": http://www.geraldpeary.com/interviews.
[42] Kaufman, Michael T. "Film Studies" www. rialtopictures.com/eyes_xtras/battle_times.html, consulté le 14 octobre 2004.
[43] Hirsch, Marianne. "The first blow- Torture and close reading" in *Publications of the Modern language Association of America* Volume 121, Number 2 (March 2006).
[44] Christiane Chaulet-Achour a choisi une même façon d'aborder ce sujet difficile avec ses étudiants en France. Hirsch évoque la torture dans le contexte de la guerre en Irak, Chaulet-Achour dans le cadre de la « chambre noire de la guerre d'Algérie », cf. « Un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie » in *Les enseignants et la littérature : la transmission en question* , Actes du colloque de l'université de Cergy-Pontoise (l'Académie de Créteil et l'Université de Pontoise, 2002).
[45] Beaugé, Florence. Article cité.
[46] Simon, Pierre-Henri. *Contre la torture*, Paris Minuit 1957, p. 22
[47] Ibid, p. 123.
[48] Actualités pour la classe: http://www.cndp.fr/actualites/question/question/entretien.htm. L'histoire de la guerre d'Algérie est désormais accessible aussi aux élèves de l'enseignement secondaire, grâce à l'internet. Site consulté en novembre 2003.
[49] Olivier Le Cour Grandmaison, *Coloniser. Exterminer. Sur la guerre et l'Etat colonial*, Paris Fayard 2004, p. 19.
[50] Henri Alleg, *La question*, Paris, Editions Minuit, 1958.
[51] http://www.humanite.fr.journal/2000-10-31; les archives intégrales de L'Humanité, article paru dans l'édition du 31 octobre 2000. Site consulté le 14 novembre 2003.
[52] Signoret, Simone. *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (Paris : Editions du Seuil 1975 et 1978), 238-239.
[53] http://www.cndp.fractualites/question/question/accueil.htm Site consulté le 3 novembre 2003.
[54] Philippe Erulin, alors lieutenant de parachutistes, finira colonel de la Légion Etrangère. Proche de Jean-Marie Le Pen, il siégera un moment pour le Front National à la Chambre des députés.
[55] Pierre Vidal-Naquet, *L'Affaire Audin (1957-1978)*, Paris, Editions Minuit, 1989.
[56] Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Editions La Découverte, 2002, p. 25
[57] Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi, *Djamila Boupacha*, Paris Gallimard 1962.
[58] Pierre Vidal-Naquet, *La torture dans la République, essai d'histoire et de politique contemporaines (1954-1962)*, Paris Editions de minuit 1972.
[59] Beaugé, Florence. "Enquête du Monde sur les troubles psychiques liés à la guerre. 350 000 anciens d'Algérie seraient concernés". *Le Monde* 28 décembre 2000.
[60] Jean-Pierre Vittori, *La vraie histoire des appelés d'Algérie*, Paris, Editions Ramsay, 2001, première édition 1977, sous le titre : *Nous, les appelés d'Algérie* .
[61] Jean-Pierre Vittori, o.c. p. 137-138.
[62] Simon, Pierre-Henri. o.c. p. 90.
[63] *On a torturé en Algérie. Témoignage recueilli par Jean-Pierre Vittori*, Paris, Editions Ramsay, 2000, première édition en 1980 sous le titre : *Confessions d'un professionel de la torture.*
[64] Ibid, p. 13
[65] Gisèle Halimi et Simone de Beauvoir, "Texte de la plainte de Djamila Boupacha", op. cit., p. 218.
[66] Danièle Djamila Amrane-Minne, *Des femmes dans la guerre d'Algérie. Préface Michelle Perrot*, Editions Karthala, Paris 1994.
[67] Ibid, p.
[68] Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Editions du Seuil, Paris 1982.
[69] Soufflet, Aline et Williatte, Jean Baptiste. " Harkis, hier et aujourd'hui" in Dayan Rosenman, Anny et Valensi, Lucette. *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* Paris Editions Bouchène 2004, p. 120
[70] Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962),* Editions La Découverte, Paris 2002, p. 80-82.
[71] Soufflet et Williatte, article cité, p. 120.
[72] "C'est seulement en 1994 – soit 34 ans après leur arrivée en France – qu'un programme d'indemnisation est adopté par les pouvoirs publics. La loi d'indemnisation pour les ex-supplétifs est votée le 11 juin 1994 sous le gouvernement de Balladur. Son application aurait dû marquer un véritable changement mais elle a seulement eu des effets bénéfiques dans certains cas et certains domaines (dont celui du logement)". Voir: Soufflet et Williatte, article cité, p. 126.

[73] Hamoumou, Mohand. " L'histoire des harkis et Français musulmans: la fin d'un tabou?" in Harbi, Mohammed et Stora, Benjamin. *La guerre d'Algérie 1954-2004 la fin de l'amnésie* Partis Robert Laffont 2004, p. 317-344.
[74] Benjamin Stora, o.c.p. 81-82.
[75] Besnaci-Lancou, Fatima. *Fille de harki*. Paris Les editions de l'atelier 2003, p. 13.
[76] Ibid. p. 121
[77] Cf. chapitre 4 : « le désenchantement II ».
[78] Rolin, Jean. *La clôture*, Paris P.O.L. 2002, p. 52-53.
[79] Derrida Jacques. Op.Cit. p. 52.
[80] Kerchouche, Dalila. *Mon père, ce harki*. Paris Editions du Seuil 2003, p. 17.
[81] Produit par Image et compagnie pour France 2 et Arte France et diffusé en octobre 2006 par France 2.
[82] Cf. Chapitre 9: "Le bourreau au visage humain", p.

Chapitre 6

La torture en fiction

Certes, tant de livres ont relaté les méthodes des tortionnaires dans le monde et il est même possible d'étudier l'évolution des « instruments » et des techniques » ; mais est-il jamais possible de parler de la torture à la place des torturés ? Et-il possible de rendre compte de l'horreur par des mots ?
Cahier noir d'octobre[1]

Et je ne vois pas comment, dans ce cas, on peut « parler sur » l'actualité, la commenter… La tragédie ne se commente pas, elle se rejoue, se revit par la représentation, la remise en présence, en un mot le théâtre. La tragédie pour y quêter un sens ? Alors, on y replonge imaginativement. (…)
En conclusion, écrire, c'est à dire écrire un texte qui devient « littéraire » : - par sa complexité, ou, au contraire, par son apparente simplicité, par sa limpidité, ou simplement sa musique, - un texte de plusieurs strates de couleurs qui s'annulent, écrire donc n'est pas simplement témoigner.
Assia Dejbar, *Ces voix qui m'assiègent*.

At the same time we learn that that the alternative of denying a (literary) voice to collective traumatic experiences and remaining silent is no solution at all to the problem of what cultural memory should or could be. Literature occupies an important place within the conscience of humankind and it is worthwhile – perhaps even an obligation – for the literary scholar to give full attention to it, not in the least because of the potential of literary language to explore the limits of the representable
Elrud Ibsch, *The conscience of humankind. Literature and traumatic experience*.

Introduction

Comme nous venons de voir dans le chapitre précédent, dès 1957 des voix se sont élevées pour dénoncer la pratique de la torture en Algérie. Il s'agissait de torture d'Etat institutionnalisée. Les pouvoirs publics ont fait tout pour réduire au silence ceux qui dénonçaient les sévices, mais malgré tout le scandale de la torture a éclaté.

Les témoignages non littéraires ont été écrits dans un but spécifique. La narration du témoin veut surtout dévoiler la vérité et souvent aussi, obtenir une reconnaissance, ou une réparation. Les témoignages étudiés ne thématisent pas

l'impossibilité de témoigner et c'est pour cela que je les ai classés comme « non littéraires ». Henri Alleg décrit en détail et d'une façon réaliste les tortures qu'il a subies pour montrer au public français ce qui se passe en Algérie et aussi parce qu'il espère que ces exactions ne se répètent plus. Il témoigne donc aussi d'une foi. Il montre ses stigmates et il est un vrai martyr dans le sens de Derrida : il témoigne de son propre corps.

La torture ayant été omniprésente pendant la guerre (et avant, faisant partie intégrante du système colonial), ces exactions doivent ressurgir dans les textes littéraires. Mais dans un article sur la torture en Algérie entre 1954 et 2002, Christiane Chaulet-Achour écrit que la littérature algérienne est « discrète » sur la torture. Dans l'ensemble des textes sur la guerre, la torture n'est pas au premier plan. Dans la littérature on en parle comme une évidence et on ne s'y attarde pas. Elle est une violence parmi d'autres :

> Après 1962, les témoignages et les écrits littéraires sur la lutte de libération nationale se multiplient. Au-delà d'une complaisance de certains écrivains à coller à une thématique bien accueillie par le discours officiel, la prolifération du dit de la guerre est l'indice d'une mémoire encore trop vive pour être apaisée, assoupie ou expulsée. Toutefois si la torture est souvent mentionnée, elle l'est comme une incise évidente et allusive – on en parle comme d'une évidence, on ne s'y attarde pas – non comme point central du texte : elle est une violence parmi d'autres. [2]

Parfois, cependant les écrivains s'attardent sur la torture. Dans *L'opium et le bâton*, Mammeri décrit un militaire de carrière, un para, qui a pris goût à la torture. Mammeri montre que ce bourreau torturant régulièrement un « fel » à mort est exultant d'avoir tué. La torture est une chose banale et le bourreau est complètement perverti par sa pratique fréquente :

> On l'appelait Graine de Violence. Il n'était pas plus violent que les autres. Seulement, lui, ça lui faisait plaisir. Ce qu'il aimait rencontrer c'était de vrais fels qui résistaient. Ses chefs l'estimaient beaucoup et croyaient que s'il insistait tant avec ses clients

> c'était parce qu'il voulait des renseignements. Bien sûr, mais là n'était pas l'essentiel ; l'essentiel était dans le côté sportif de la chose, cette griserie qu'il y a à pousser l'autre (comme celle du chauffeur de la décapotable qui appuie sur le champignon un jour d'été sur une route droite), à éprouver jusqu'où il ira, où il cèdera, la volupté de le voir souffrir d'espèces de souffrances différentes, les suspenses des confessions refusées, différées, promises, escamotées, l'exaltation de voir que le fel résistait longuement, obstinément jusqu'au dernier épisode qui mettait fin en même temps à la comédie, à son plaisir à lui et à la vie du fel. Là, Graine de Violence exultait. [3]

Longtemps avant la publication des mémoires de Louisette Ighilahriz, Assia Djebar évoque déjà son triste destin dans son roman publié en 1967, *Les alouettes naïves* . Le personnage est appelé Nadjia :

> Le récit des souffrances de Nadjia lui revenait et il s'en pénétrait peu à peu, avec un goût âcre dans la bouche ; son amertume augmentait… « Nadjia emmenée par les militaires, remise entre les mains de cet officier tristement célèbre, dans son camp au-dessus de la capitale.. ; Sous la tente, Nadjia torturée… Son pied cassé et qui s'était mis à puer, les premiers soins toujours sous la tente… Ce traître, un jeune intellectuel qui faisait carrière dans l'armée, et prétendait l'avoir reconnue… Le plâtre de sa jambe deux fois successivement cassé. Enfin ce médecin de l'armée qui avait protesté, menacé de porter plainte.

On reconnaît le camp d'El Biar, le capitaine sadique, Graziani, et le médecin-commandant Richaud dans la description des souffrances du personnage fictif de Nadjia.

Pour le présent chapitre j'ai choisi une poignée de textes[4] qui mettent en scène la torture ou qui présentent des images pour évoquer sa terrible cruauté. Des textes où la torture occupe une place centrale. La question qui se pose est : la littérature évoque-t-elle un déficit de mots pour représenter la torture ? La torture peut-elle être décrite dans un contexte réaliste ? Comment le langage littéraire explore-t-il les limites du représentable ?

J'ai retenu en particulier *Les enfants du nouveau monde* (1962), *La femme sans sépulture* (2002) et *La disparition de la langue française* (2003) d'Assia Djebar. Les deux textes les plus récents de Djebar ont été publiés après « le retour de mémoire » en France et permettent d'étudier comment la représentation de la torture dans l'œuvre de Djebar a évolué entre 1962 et 2003. Je voudrais attirer l'attention sur le fait que ce « retour de mémoire » ne s'est donc pas seulement produit dans les médias et témoignages non littéraires, mais aussi dans le roman algérien francophone. Il y a probablement un lien de causalité entre le regain d'intérêt médiatique pour la torture et la résurgence de ce motif dans le roman franco-algérien. Ou seulement djébarien ?

L'évocation de la torture n'avait cependant pas disparue de la production romanesque dans la période intermédiaire. « Le talisman » (1966) de Mohammed Dib et « Nora » (1982) de Myriam Ben représentent également la torture et seront examinés dans le présent chapitre.

La relation entre le policier Costa et la maquisarde Zoulikha, telle que la décrit Djebar dans *La femme sans sépulture* m'a incitée à consacrer quelques pages à la question des problèmes moraux liés à la représentation de la mémoire traumatisante en fiction. Ces réflexions constituent un intermède, qui reviendra sur un débat mené dans les années quatre-vingt- dix aux Pays-Bas entre deux écrivains néerlandais, à propos de la représentation des camps d'internement en Indonésie sous l'occupation japonaise (1942-1945).

L'image de la douleur et les « grands témoins »

La nouvelle « Nora »[5] de Myriam Ben, permet de faire le lien avec le chapitre précédent où étaient étudiés les témoignages d'Alleg et de Vidal-Naquet sur la disparition de Maurice Audin. Nous allons voir comment la fiction de Ben évoque ces « grands témoins » pour représenter la torture.

La nouvelle "*Nora*", publiée pour la première fois en Algérie en mars 1974 [6] est la dernière du recueil au titre programmatique *Ainsi naquit un homme*, de 1982 .[7] « *Nora* » a donc été réimprimée dans ce recueil. Cette nouvelle commence dans le jardin d'un hôpital psychiatrique, après la guerre. Le narrateur, un jeune homme, rend visite à une femme affaiblie et malade, qui vient de faire une cure de sommeil de trois semaines. Toute la perspective de la nouvelle passe par ce narrateur. Pendant qu'il regarde la femme, qui semble encore endormie, il pense au nouveau monde dans lequel elle et lui ont été propulsés. Avant, il fallait conquérir la liberté pour tous, maintenant ils doivent conquérir leur propre vie, chacun pour soi. Avant, les combattants pour l'Indépendance pensaient que tout serait facile après, maintenant il vivent « l'a p r è s » (en caractères espacés dans le texte) et sont projetés dans un nouveau monde : « Dans un autre combat. Un combat inconnu : le combat intérieur ». Le narrateur compare la femme à l'Algérie : « Un pays entier, grand convalescent, relevant d'une grande maladie, se tenait là devant moi, en elle. » Elle sort de la nuit coloniale. Après la visite, pour laquelle une demi-heure lui a été accordée, il pense à sa première rencontre avec cette femme. C'était dans une prison, pendant la guerre.

Pendant ce flash-back, le narrateur nous transporte dans une pièce obscure qui sent l'urine et le vomi et où il entend aussi des gémissements. Le narrateur nous apprend qu'il a été jeté dans cette pièce noire et qu'il essayait de s'armer psychologiquement contre la torture. A deux reprises dans la nouvelle, Myriam Ben mentionne deux faits historiques, deux publications importantes de textes sur la torture et la disparition de victimes, écrits par des Français. Le premier est le livre *La question,* d'Henri Alleg : « Dès qu'il avait commencé à circuler, c'était comme une victoire militaire. Une très grande victoire de la Révolution. » La deuxième référence historique est la publication de *L'affaire Audin* de Vidal-Naquet.

La question aide les combattants à résister. Cette référence historique nous aide à situer la narration dans le temps : l'histoire se déroule en 1958 ou 1959, puisque *La question* d'Henri Alleg a été publiée en 1958. Le livre fut saisi, mais trop tard pour empêcher la circulation d'un certain nombre d'exemplaires. Le fait qu'Alleg décrive dans son témoignage comment il a résisté à ses tortionnaires, constitue un soutien important pour d'autres combattants, qui y voient une sorte de mode d'emploi pour supporter la douleur, comme Ben le suggère par le biais de son narrateur. Alleg n'a rien lâché, il n'a pas trahi ses camarades, il apporte par là « une force nouvelle », ce que résume ce petit dialogue : « Alors, tu as vu, hein ? Voilà, maintenant on sait comment il faut résister. C'est clair. Il nous a dit : on peut résister. Voilà comment. » (p.163) De plus, le fait qu'Alleg soit un Français – venu de métropole – qui soutient la cause des Algériens au risque de sa propre vie est d'une grande importance symbolique. On peut voir aussi dans la référence à Alleg un hommage de l'auteur, sa vérité, son règne, son arme, son essence profonde : la torture des hommes et des femmes par d'autres hommes. » Soudain le narrateur-prisonnier voit un corps humain pendu au plafond qui pousse de temps en temps des cris stridents. Dans la pénombre, il distingue qu'il s'agit d'une femme. Elle est blessée et son corps saigne. Le narrateur sent la présence d'autres corps humains dans la pièce sombre : « Et dans ce gémissement profond de la nuit partout des masses noires s'agitaient autour de moi. Je recevais de l'ombre des souffles vivants. » Il compare la tête de la prisonnière à « la tête d'un chevreau dépecé à l'étalage d'un tripier. » On ne peut s'empêcher de voir affleurer ici le symbole judéo-chrétien de l'animal sacrifié. Symbole utilisé aussi par Pontecorvo dans *La bataille d'Alger*. Dans le film, le torturé qui a dénoncé Ali Lapointe est montré comme un crucifié.

Comme on lui a attaché les poignets, le narrateur ne peut rien faire pour soulager la douleur de la femme qui saigne, pendue au plafond. De façon détournée (« Ce n'était pas une blessure / C'était son sang »), l'auteur suggère

que la femme ne présente pas de blessure apparente, mais a subi une lésion interne – ce qui sous-entend probablement qu'elle a été violée : « Je venais de comprendre », dit énigmatiquement le narrateur (p.165). De toutes ses forces, il arrive à sortir sa chemise de son pantalon et, avec ses dents, il arrache des morceaux en guise de tampon pour arrêter le sang. Désormais il y aura un lien de sang entre cette femme (assimilée par l'auteur, on l'a vu, à l'Algérie) et le narrateur. Juste avant que les paras viennent le chercher pour le questionner et le torturer, il apprend d'elle qu'elle s'appelle Nora. Pendant la séance de torture, il trouvera un soutien dans la pensée de Nora – dont le prénom signifie « lumière » :

> Dès que les premières douleurs commencèrent pour moi, j'essayai de diriger toutes les forces de ma pensée vers le plafond, la pénombre où elle hurlait, enchaînée par les chevilles et les poignets au supplice de l'hélicoptère – l'estrapade de l'ère technologique. Et aussi longtemps que je pus garder ma conscience, chaque fois que les douleurs approchaient du paroxysme, je pensais : Nora Je tiens comme toi Je tiens. (p. 168)

Dans les dernières phrases, la ponctuation est remplacée par des espaces. C'est un procédé auquel Ben a recours à plusieurs reprises. En disant que le supplice de l'hélicoptère est « l'estrapade de l'ère technologique », le narrateur fait référence à un ancien supplice. Le Grand Robert décrit l'*estrapade* (mot d'origine italienne apparu en 1482) de la façon suivante : « Supplice autrefois en usage dans la marine, dans l'armée et par lequel on faisait tomber brusquement quelqu'un, jusqu'à un choc brutal. *L'estrapade de mer*, consistant à précipiter plusieurs fois le condamné du haut d'une vergue dans l'eau. *Estrapade de terre*, consistant à suspendre le condamné au sommet d'une potence par une corde qui lui liait les mains et qu'on laissait brusquement se dérouler jusqu'à ce qu'il fût à quelques pieds du sol. » Dans le supplice dit de l'hélicoptère, pratiqué par les tortionnaires français, la victime a les pieds et poings liés ensemble et est, par

eux, suspendue au plafond ; dans cette position, la moindre poussée suffit à la faire tournoyer sur elle-même comme une hélice, d'où l'appellation « humoristique » de cette forme de torture.

Après avoir été sorti de son cachot et ramené « à la lumière » d'une cellule normale, comme « un cheval que l'on sort de la mine », le narrateur, au cours d'une conversation avec un nouveau compagnon de détention, un certain « Samir le Syrien », fait référence à un autre livre consacré à la torture qui fait beaucoup de bruit à l'époque : *L'affaire Audin*. Pierre Vidal-Naquet a publié ce premier ouvrage sur l'affaire Audin en 1958. *La question* a été publiée la même année et Myriam Ben n'a pas seulement lu ces livres, mais elle les a intégrés dans sa nouvelle, de sorte que son narrateur puisse s'accrocher à quelque chose pour survivre à l'horreur. C'est aussi une stratégie réaliste. Christiane Achour Chaulet a écrit qu'un texte littéraire interpelle le lecteur dans « les retranchements les plus intimes de son humanité alors que la lecture des livres d'histoire lui permet de garder une certaine distance. »[8] . Mais la fiction est souvent désavouée comme source de l'histoire. C'est pour cela que Ben appelle les « grands témoins », Alleg et Audin, qu'elle a connus personnellement et qui servent comme garants du réel dans l'univers fictif de la nouvelle. Les noms d'Alleg et d'Audin constituent aussi un bel exemple de la mémoire culturelle à partir de laquelle l'écrivain construit la mémoire de la torture pendant la guerre d'Algérie.

Ben écrit que les militaires Français étaient plus prudents après la publication de *L'affaire Audin*[9]. Un livre, le compte-rendu méticuleux de l'enquête effectuée par Vidal-Naquet, peut sauver une vie :

> Je me contentais de lui dire
> - J'ai tenu bon. J'ai eu beaucoup de chance. Le scandale de l'assassinat de Maurice Audin sous la torture m'a valu de tomber dans une période de « prudence ». Mon interrogatoire « poussé » n'a pas duré. Seulement, depuis avec le cachot J'ai bien cru que je ne sortirais pas vivant. Mais Nora tu connais ?' (p.170)

La typographie (le blanc autour du nom de Nora), l'absence de ponctuation, ainsi que la répétition rappellent que Ben est aussi poète (le récit, certains dialogues compris, est écrit dans une sorte de prose poétique). Dans la citation, la phrase est coupée : « Seulement depuis avec le cachot… » Le narrateur suggère ici que malgré la prudence relative grâce à la publication de *L'affaire Audin*, il a cru qu'il ne sortirait pas vivant de la prison.

Pour représenter la torture, Ben a recours au symbolisme judéo-chrétien de l'agneau sacrifié, combiné à un réalisme qui renvoie à deux témoignages-clés publiés pendant la guerre d'Algérie.

Explorer les limites du représentable

Les enfants du nouveau monde (1962, réédité en 1973) est le troisième roman d'Assia Djebar et le premier dans lequel elle évoque la guerre d'Algérie. Le fait que la torture soit pratiquée et que des révolutionnaires puissent être la victime d'exactions, circule dans la narration : les allusions y sont nombreuses. Dès 1961, l'auteur était au courant de la banalisation de la torture et il n'est pas étonnant que la pratique de la torture ait trouvé place dans le roman.

Dans un chapitre intitulé « Hakim », il est question d'une jeune institutrice, Salima, arrêtée, et de Hakim, un commissaire de police adjoint, un harki, quoique Djebar n'emploie pas ce mot (contrairement à Mammeri). Hakim a choisi le côté des Français par une volonté aveugle de faire carrière et de grimper dans l'échelle sociale. C'est un égoïste qui ne pense qu'à ses propres intérêts. Avant la séance de torture par exemple, il regarde par la fenêtre et songe à une demande qu'il a faite pour disposer d'un appartement dans un immeuble neuf. Il espère l'obtenir parce qu'il collabore avec les Français. Après son interrogatoire par le commissaire Jean, qui refuse d'avoir recours à la torture quand il s'agit de femmes, Salima sombre dans un sommeil profond et perçoit en s'éveillant de longs hurlements venus de l'étage au-dessus. C'est donc

d'abord par le biais de Salima que la torture est représentée. Elle se bouche les oreilles, mais se dit qu'il faut écouter. Elle est saisie par « une exaltation sauvage ». Dans sa perception les hurlements deviennent un chant : « voici le chant de mon pays, voici le chant de l'avenir. » (p.181) La torture est représentée ici du point de vue de Salima , qui croit au lendemain, à l'indépendance. Elle s'identifie à la souffrance du combattant anonyme. Elle tient comme lui, l'accompagne dans sa souffrance « les dents serrées ». C'est comme si elle criait et hurlait elle-même. Le narrateur la compare à une femme qui, des années durant, a vécu dans l'ombre de son époux taciturne. La guerre donne la chance aux femmes de prendre le devant de la scène.

Dans la section suivante, nous assistons à la torture, dans la salle de torture même, par le biais de la perspective de Martinez, un policier pied-noir d'origine espagnole, qui choisit la manière forte pour faire parler les « fellaghas ». « Après tout, pour mieux lutter contre les fellaghas, autant utiliser leurs frères… Je n'innove rien ! » (p . 186). Il faut selon lui employer la force pour écraser la résistance. Martinez emploie les mêmes arguments qu'Aussaresses, qui écrit dans son témoignage que la torture comme moyen d'interrogation était inévitable. Si on ne la pratiquait pas, la résistance ne serait pas brisée. Dans la fiction de Djebar, on lit: « Résultat, continue-t-il: les cellules nationalistes de la ville restaient intactes. Quand on pouvait avoir un renseignement de quelque importance, c'était le plus souvent trop tard. » (p.155). Le supérieur français de Martinez est plus réticent, et refuse de toute façon de torturer les femmes (Salima a été interrogée et non violée et torturée). Le sale boulot est pour Hakim, qui doit torturer ses compatriotes. Dans la salle de torture, Martinez observe Hakim qui essaie de faire parler Saidi, dont Salima a entendu les cris. Il sera torturé à mort. Le narrateur a déjà fait allusion au crime : « Salima résonne encore de leur écho [l'écho des cris D.S.], avant de se demander si c'est seulement la fin du supplice ou celle de la vie de l'homme (« non, de la vie même »). » (p.129) La scène nous est présentée par le biais du

regard de Martinez, qui ouvre la porte de la salle de torture pour vérifier si le subordonné arabe fait bien son travail. Ceci semble plus important que les informations que le supplicié pourrait donner. Le narrateur nous donne les détails « classiques » : le magnéto et les électrodes sur le corps de la victime. Le lecteur assiste à l'interrogatoire et entend les injures des bourreaux. Hakim ne voit pas son supérieur, qui l'observe pour vérifier s'il n'est pas suspect. Martinez est content de voir « un acharnement rude » sur ses « traits contractés ». Quand nous regardons avec Martinez dans l'abîme de l'horreur, c'est-à-dire quand nous jetons comme des voyeurs un regard dans la salle de torture, nous n'entendons aucun cri de la victime.

> A sa première inspection, lorsqu'il avait ouvert la porte, Hakim qui pourtant lui faisait face, ne l'avait pas vu : il était penché sur Saidi, un acharnement rude se lisait sur ses traits contractés ; au milieu de ses adjoints, l'un à la magnéto, l'autre tenant les électrodes qu'il posait sur le corps de l'homme, il questionnait en arabe. Martinez comprenait : « Parle !...Parle !... puis, peu à peu, les injures : « Fils de chien, fils de catin !... » La voix de Hakim était sèche, sans aucune trace d'énervement. (p.184-185)

Djebar veut surtout montrer le cynisme froid de Martinez, qui fait torturer Saidi par Hakim, sans même croire aux résultats, mais « il fallait bien que le mécanisme se rode ». Djebar a vu très tôt que l'obtention de renseignements n'est qu'un prétexte, et qu'en fin de compte la torture sert à détruire psychologiquement un être humain. Martinez fait torturer des êtres humains par « la résignation de l'habitude ». Comme Tayeb dans *L'opium et le bâton*, Hakim n'est qu'un petit instrument entre la main des vrais tortionnaires, les commanditaires, qui ne font pas eux-mêmes le sale boulot. Martinez fait preuve du comportement que Michael Ignatieff décrit dans sa critique du témoignage d'Aussaresses. La torture n'est pas seulement dangereuse pour les victimes, mais aussi pour les bourreaux, ou pour leurs commanditaires. Elle crée des « dead souls ». L'âme de Martinez est morte.

Djebar n'écrit pas la torture à partir du torturé. A la seconde visite de Martinez, Hakim se tourne vers lui et annonce que la victime est morte. D'un point de vue psychologique, je dirais que le but de la scène était de montrer le zèle de Hakim, le bourreau, et la perversité de Martinez, qui ne veut pas se salir les mains. On ne sait rien des sentiments du torturé, c'est par le biais de Salima que nous avons ressenti sa douleur. Elle prend le relais, pour ainsi dire, le combat continue. Les femmes ne restent plus dans l'ombre.

Dans l'avant-dernier chapitre, Hakim, qui a tué un homme, bat sa femme Amna, qui frappe ses enfants à son tour :

> Au premier coup, Amna a crié mêlant ainsi sa voix à celle intarissable de l'enfant ; elle hurle, elle ne souffre pas mais hurle, puis, les coups se succédant, se tait brusquement : elle comprend. Hakim frappe le corps au sol. Il a tué un homme aujourd'hui. Il frappe. Saidi a longtemps hurlé aussi, s'est tu d'un coup, pareillement. Il frappe. [10]

C'est la première fois, dans un roman algérien francophone, que j'ai rencontré une relation entre la torture et la violence physique contre les femmes. Djebar dénonce non seulement la décadence totale des mœurs et la perversité du pouvoir colonial, mais aussi le fait que la violence de la salle de torture se poursuit dans la maison de celui qui collabore avec les Français. Il y a ainsi, dans la vision de Djebar, équivalence ou relation de cause à effet entre violence politique et violence domestique, torture, oppression de la femme et maltraitance des enfants, dans une sorte de chaîne maudite où chacun est à la fois victime (même le harki) et le bourreau.

L'oeuvre d'Assia Djebar est marquée par une césure : entre les quatre premiers romans, *La soif* (1957), *Les impatients* (1958), *Les enfants du nouveau monde* (1962), *Les alouettes naïves* (1967) d'une part, et d'autre part la suite de l'œuvre

qui reprend en 1980 avec *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Pendant les années 1970, l'auteur, qui est aussi historienne, a tourné deux films. Dans *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978), des femmes algériennes parlent de leurs souffrances pendant la guerre. Ce sont ces voix de femmes que le lecteur retrouvera dans *L'amour, la fantasia* (1985), l'autobiographie atypique dans laquelle l'écrivain insère des fragments d'histoire orale de la guerre[11].

La première nouvelle de *Femmes d'Alger dans leur appartement* commence par un cauchemar d'Ali, un ancien combattant, qui voit sa femme Sarah sur un lit d'hôpital avant qu'elle soit torturée. Dernière image avant de se réveiller : « Enfant de nouveau qui geint tout près, ou serait-ce Sarah, les yeux bandés, les yeux troués…Le moteur se met en marche dangereusement, la « gégène »… » Djebar ne montre pas la suite, mais évoque dans toutes les nouvelles du recueil les séquelles de la torture et des viols. Ces viols qui n'ont pas de nom, mais qu'on appelle « dommage ». Dans *Les alouettes naïves* (1967) les gens du village demandent à la combattante :

> « Y a-t-il eu dommage, ma soeur ? »
> « Alors ? s'exclame Nfissa, vibrante.
> - Elle répond presque toujours : « Il y a eu dommage » et il faut ensuite penser à l'enfant qui naîtra, le prendre dès sa naissance pour qu'elle puisse retourner dans sa famille, faire semblant de croire que rien n'a changé… (p.476)

Dans *L'amour, la fantasia,* Djebar reprend le thème d'une société qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre les douleurs qu'ont subies les femmes pendant la guerre. Le viol était plus grave que « la gégène ». Le « je » de l'autobiographie raconte la pudeur qu'elle ressent pour demander aux femmes si pendant la guerre elles ont « subi la France » :

> Dire le mot secret et arabe de « dommage », ou tout au moins de « blessure » :
> -Ma sœur, y a-t-il eu, une fois, pour toi « dommage » ?
> Vocable pour suggérer le viol, ou pour le contourner : après le passage des soldats près de la rivière, eux que la jeune femme, cachée durant des heures, n'a pu éviter. A

> rencontrés. A subis. « J'ai subi la France », aurait dit la bergère de treize ans, Cherifa, elle qui justement n'a rien subi, sinon, aujourd'hui, le présent étale. (p.282)

C'est en 2001, après « le retour de mémoire » en France sur la torture, que Djebar publie un roman sur une combattante dont on peu déjà trouver les traits dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

> C'est un roman commencé en 1981-1982, après *Femmes d'Alger dans leur appartement.* J'avais écrit cinquante pages environ sur l'histoire de Zoulikha, une résistante de ma ville, montée au maquis à quarante ans et arrêtée en 1958, puis portée disparue. J'avais rencontré ses deux filles pour mon film, *La nouba des femmes du Mont Chenoua,* dédié à Zoulikha. L'été dernier, je l'ai repris, tout en m'interrogeant, parfois avec culpabilité, sur mon propre abandon : j'ai fini peu à peu par comprendre que, dans les années 80, j'étais dans la contestation des héros à glorifier, en voyant ce que devenaient la plupart des ex-héros vivants… Mais dans la guerre civile, les femmes ont payé vraiment le prix fort ; je me suis sentie contrainte de reprendre cette mémoire, de la bousculer. A travers Zoulikha, ses vies multiples –sa maturité politique, son passage par l'école française en 1930 dans un village de la Mitidja, ses maris, ses divorces, sa vie enfin dans ma ville avec un époux si différent d'elle- tous les schémas classiques sont bouleversés. J'ai tenté de la montrer au centre d'une véritable dynamique féminine, à peine perceptible à l'époque. Des diseuses de mémoire fidèlement m'ont aidée ; deux femmes traditionnelles : une cartomancienne, terrible conscience de la gent féminine, et tante Zohra, paysanne dans ses vergers qui réclame un logis en ville pour ses orphelins (ceux de Zoulikha, D.S.), mais qui ne l'obtient pas parce qu'elle le demande en berbère ! [12]

Celle qui n'a pas de sépulture est donc une femme qui a existé : il s'agit de Zoulikha, montée au maquis au printemps 1957 et portée disparue deux ans plus tard après son arrestation par l'armée française. Elle avait 42 ans.

Quoique publié en 2002, le roman avait donc été commencé dès 1981. Ceci explique que la voix de Yemma, dans la nouvelle « Les morts parlent » publiée dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), ressemble à celle

de Zoulikha. En écrivant *Femmes d'Alger*, Djebar projetait donc déjà d'écrire l'histoire de la femme restée sans sépulture, comme tant d'autres. Les corps de Zoulikha et de Yemma reprennent tous les deux leur forme originelle et se décomposent pour devenir « mémoire humaine » et « voix collective » [13].Je reviens à ce thème de femmes ressemblant à la terre.

L'histoire de *La femme sans sépulture* se déroule en 1976, 14 ans après l'indépendance. La narratrice, qui ressemble à Assia Djebar en ce sens qu'elle aussi réalise des courts métrages et a grandi à Césarée (Cherchell), et qui se propose de raconter l'histoire de l'énigmatique Zoulikha, va pouvoir enfin accomplir cette tâche en parlant avec d'autres femmes, en leur posant des questions, en les écoutant. Djebar est un écrivain qui compose avec une multitude de voix et de perspectives pour révéler ce qui l'occupe. Cette fois-ci elle veut ressusciter une femme assassinée il y plus de 40 ans. Dans « l'Epilogue », la narratrice dit qu'elle a voulu que grâce à son écriture (« avec ces seuls mots de l'écoute ») la voix de Zoulikha subsiste.

Comment les détails de la vie de Zoulikha nous parviennent-ils, comment Djebar orchestre-t-elle son récit ? La mémoire de Zoulikha passe d'abord par la voix de quelques femmes proches de la combattante : Hania, sa fille aînée (de son premier mariage), Mina, la seconde fille (de son troisième mariage), Dame Lionne, ancienne laveuse de morts et ancienne cartomancienne qui était membre d'un réseau de femmes militantes dans le village, enfin Zohra Oudai, la tante des filles. Mais aussi par la voix de Zoulikha elle-même, sous forme de monologues (trois au total). Après le « Prélude » la narratrice devient un personnage : l'étrangère, l'écouteuse, l'amie de Mina. Un narrateur omniscient prend le relais pour donner la voix aux différentes conteuses qui ont connu Zoulikha. Il faut attendre le chapitre « Les oiseaux de la mosaïque » (6) et la fin, dans « Epilogue », pour que la narratrice reprenne la parole.

Césarée a été conservée partiellement sous forme de mosaïques antiques. Les touristes peuvent y découvrir des vestiges romains comme le cirque et le

théâtre. Dans le musée de la ville, la narratrice admire une fresque de près de deux mille ans qui représente trois femmes-oiseaux contemplant un grand vaisseau et flottant au-dessus des vagues. La mosaïque fut découverte dans les années trente dans la ferme d'un colon et représente Ulysse et les sirènes, l'épisode fameux de *L'Odyssée*. Ulysse a demandé à son équipage de l'attacher contre un mât et que ses compagnons se bouchent les oreilles avec de la cire pour ne pas entendre l'appel des sirènes. La narratrice établit un lien entre les femmes-oiseaux de Césarée et Zoulikha, qui plane comme une ombre sur la ville et qui « flotte inexorablement, comme un oiseau aux larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme d'ici… « (p. 128).

Dans le deuxième monologue, Zoulikha dit elle-même que sa disparition était un « envol » (122). La narratrice regrette qu'après 1962, après la Libération, la torpeur se soit réinstallée. Elle voit l'envol de Zoulikha restée sans sépulture comme une chose positive, légère. Comme si elle avait pu ainsi échapper à un poids écrasant :

> Je me disais, en venant jusque-là : Elles vont s'envoler, c'est sûr, ces femmes de la ville : avec leur chant et leur légèreté ! Or (et je m'attriste, tout haut) la torpeur, depuis 1962, s'est réinstallée, écrasante : on la sent dans les rues, dans les patios, mais pas là-haut, ni dans les montagnes, ni dans les collines où flotte comme une réserve désabusée des gens, une poussière de cendres en suspens, après le feu d'autrefois !… Une seule femme s'est vraiment envolée : et c'est ta mère, ô Mina, c'est Zoulikha. » (p. 109)

Dans un article consacré au corps dans l'œuvre de Djebar, Ieme van der Poel montre que l'écrivain évoque souvent une « dématérialisation féminine » qui serait selon Van der Poel, le signe « non pas d'une émancipation, mais plutôt d'une « renaissance » des Algériennes à leur corps. » [14] Souvent Djebar invente

un envol pour permettre au corps féminin de « se dé-matérialiser, de s'envoler ». Non seulement Djebar libère le corps féminin de son poids traditionnel chargé de tous les interdits (interdit de regarder, limitation de la liberté de mouvement), mais elle subvertit aussi l'idée traditionnelle associant la féminité à la matière :

> Matière qui est à la fois exempte d'une forme et sujette à la décomposition. Ce projet pour une dématérialisation féminine se traduit d'abord dans une série d'images où le corps féminin est disséqué, où la chair se « desquame » pour reprendre le terme employé pour Djebar. Pour souffler la vie à ces ombres, à ces fantômes que sont les femmes, un simple dévoilement ne suffira pas (…) [15]

Comme nous allons le voir plus loin, Zoulikha n'est pas seulement assimilée à un oiseau (inspiré de la mosaïque de Césarée), mais aussi à une plante. Le lecteur assiste donc à deux dématérialisations, dans l'air et dans la terre. Les deux modes s'excluent et s'opposent (la terre et l'air, deux éléments bien séparés), mais Zoulikha ne connaît plus de limites et est devenue omniprésente. Le prix qu'elle a payé pour avoir accès à cette liberté surnaturelle est élevé. Elle a subi des tortures inhumaines.

Que Zoulikha soit restée sans sépulture et que son corps soit abandonné aux chacals, est insupportable pour sa fille Hania qui va la chercher dans la forêt après la nouvelle de sa disparition. Mais la fille ne sait pas où trouver le corps de sa mère. Elle est traumatisée, a des accès de fièvre, ne peut plus dormir et parle toute seule. Depuis le jour où elle a commencé à rechercher Zoulikha dans la forêt, elle n'a plus jamais eu de menstrues. Désormais elle est habitée, « peuplée », non pas par un *djinn*, mais par (la perte de) sa mère :

> Quêter sans fin sa mère, ou plutôt, se dit-elle, c'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci, la mère oui, qui sue et s'exhale. Un jour, c'est sûr, tenace comme une sourde-muette, la mère en elle, entêtée, soudain murmurante, la guidera jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée. Mais non ! La guerre finie, rien, de cette issue qu'elle a attendue, n'arrive : où trouver le corps de Zoulikha ? (C'est moi ? DS, qui souligne) (p.61)

Nous assistons à une nouvelle forme de dématérialisation : cette fois-ci Zoulikha, la mère, est devenue sueur et exhalaisons, s'est transformée en une matière liquide. La mère disparue et sans sépulture se trouve ainsi dans le corps de la fille : c'est comme si Hania avait offert son corps en guise de tombeau. A. E. Kinebanian développe cette idée dans sa thèse *Le génocide des Arméniens : La littérature de la mémoire*. L'auteur y donne la parole à des écrivains arméniens d'expression française qui veulent reconstituer une mémoire des victimes du génocide des Arméniens en 1915 et de leurs descendants. Les victimes n'ont pas de sépulture et ont été doublement assassinées du fait que le génocide a été effacé de l'Histoire. L'écriture peut servir de médiation pour sortir de l'emprise du crime. Selon Kinébanian, la seule stratégie possible au survivant pour préserver du néant les victimes massacrées, est de suspendre leur mort « en offrant son propre corps comme tombeau. » [16]

Après être montée au maquis, Zoulikha rejoint des moudjahidins dans une grotte de la forêt et fait, déguisée en paysanne, le va et vient entre le maquis et la ville. Un jour elle est arrêtée dans la forêt par des soldats français. Dans un article intitulé « Le corps blessé de l'Algérie », Anny Dayan Rosenman souligne que les représentations de la guerre d'Algérie font une large place à la mise en scène de corps en souffrance. Cela vaut aussi pour le corps de Zoulikha dans *La femme sans sépulture*. Dayan Rosenman décrit comment la violence contre un corps sans défense, livré à l'ennemi, génère une proximité effrayante « comme si une frontière était abolie entre le moi et l'autre dans la circulation de la douleur. » [17] Rosenman décrit la torture comme une « effroyable parodie de

l'étreinte, comme un corps à corps sanglant et presque érotisé ». L'héroïne de Djebar met aussi en parallèle l'étreinte amoureuse, l'accouchement et la torture :

> Je n'ai plus entendu mes bourreaux, je ne percevais même plus mes râles… Est-ce que, si cela continuait, la torture sur mon corps aurait le même effet que presque vingt ans de nuits d'amour avec trois époux successifs ? Ou cette confusion était-elle sacrilège ? Torture ou volupté, ainsi réduite soudain à rien, un corps- peau jetée en dépouille, à même le sol gras-, la mémoire des derniers instants malaxe tout monstrueusement : torture ou volupté, mon corps- peut-être parce que corps de femme et ayant enfanté tant de fois- se met à ouvrir ses plaies, ses issues, à déverser son flux, en somme il s'exhale, s'émiette, se vide sans pour autant s'épuiser ! (C'est moi, DS, qui souligne.) (p. 198)

En associant torture et accouchement et torture et volupté (un « sacrilège » ?), l'écriture de Djebar sur le corps « va à contre-courant pour blesser – littéralement- les convenances » (van der Poel) et devient trangressante. Le corps de Zoulikha est malmené par le colonisateur et en même temps Zoulikha se réapproprie son corps et « en explore toutes ses possibilités » (van der Poel). Le corps s'ouvre, « se vide » et « s'exhale ». Ici, la représentation de la torture en fiction est liée à une écriture transgressante : le corps de femme torturé par le colonisateur trouve sa liberté. Djebar souligne que le corps de femme est mieux préparé à cette expérience libératrice parce qu'il a enfanté. C'est un corps qui a déjà connu tant de douleurs. Ce corps torturé se prépare à devenir matière végétale et voix collective pour témoigner de l'injustice qu'ont endurée les maquisardes pendant la guerre d'Algérie. Notons aussi que le corps individuel de Zoulikha se transforme dans l'écriture de Djebar en un grand corps anonyme pour devenir toutes les femmes et pour devenir corps et voix.

Pendant les séances de torture, Zoulikha devient corps et voix. Sa voix est d'abord « comme sans lien ni racines », mais finalement elle retrouve l'arabe

ancestral, « eau de tendresse dans cette traversée ». Ces retrouvailles donnent à mon avis une nouvelle dimension politique et transgressante à la voix de Zoulikha. Les bourreaux la rendent encore plus combattante, comme le commissaire Costa, qui l'a interrogée, l'avait poussée dans les bras des maquisards. C'est la première fois, que Djebar représente une séance de torture du point de vue de la victime. Les bourreaux n'auront pas accès à son esprit :

> Dès qu'ils m'ont interrogée, une première fois- une phrase inutile, inefficiente, j'ai su la nécessité du rite : ils posaient déjà les fils de la gégène, ils apportaient les bidons d'eau pour la baignoire, ils aiguisaient les couteaux dans le crissement convenu, tout cela, au fond, pour prendre les mesures de mon corps.
>
> Cette masse lourde, aux muscles vigoureux, à la peau maintenant brûlée par le soleil, ce sexe qui avait accouché quatre fois, cette statue en somme, enfin ils allaient la palper, tâcher d'en percer le ressort secret, vérifier sur elle pourquoi elle ne s'avérait pas simple mécanique, pourquoi les liens sur mes poignets et sur mes chevilles, mes seins dénudés et gonflés me faisant mal, ma chevelure dénouée sur laquelle ils crachaient et qu'ils appelaient par dérision « la crinière de la lionne », sur chacun des morceaux de cette chair, ils s'acharnaient à deux, à trois, avec fureur et froide détermination tandis que, tout ce temps, les hantait, continue, long filet perdu, ma voix.
>
> Ma voix qui m'avait échappé : qui gémissait, seule, comme sans lien, ni racines : qui hurla une seule fois (…) Ma voix qui n'émettait aucun mot, ni arabe, ni berbère, ni français. Peut-être, il me semble, « ô Dieu, ô Prophète chéri », ou le dessin en creux de ces mots familiers ; peu à peu, ensuite, je déroulai, en lent chapelet, chacun de vos prénoms, (…) tandis que mon vagin électrifié vrillait entièrement comme un puits sans fond…Dans cet antre autrefois de jouissance, (c'est moi qui souligne), ton prénom, [celui de sa fille Mina, D.S.] tel un fil de soie pour s'enrouler infiniment jusqu'au fond de moi, pour m'assourdir et m'adoucir… « Ô Dieu, ô doux prophète ! » et l'arabe ancestral me revenait, eau de tendresse dans cette traversée. (p. 200-201).

Les bourreaux considèrent le corps comme simple mécanique, une chose, une « statue ». Ils ont le regard froid, une « froide détermination » d'un scientifique qui mesure un objet. Zoulikha, la femme qui se bat pour l'Algérie indépendante est un être qu'il faut déshumaniser. Comme le capitaine Graziani dans le témoignage de Louisette Ighilahriz, ils s'acharnent sur ce corps, pour trouver « le ressort secret ». Tous les combattants l'avaient pendant les plus terribles épreuves, ils étaient déterminés à ne trahir personne. C'est ce ressort que veulent détruire les bourreaux.

Ce qui frappe aussi, c'est que pendant la violence physique, la voix de Zoulikha perd ses liens et ses racines. Elle devient anonyme, comme son corps qui à la fin se décompose dans la terre. Ce qui saute ensuite aux yeux, c'est que Djebar a choisi un langage lyrique allant jusqu'à la métaphore amoureuse pour évoquer la torture, décrite ici avec des moyens littéraires précieux (« antre autrefois de jouissance »), qui font penser à la littérature érotique du 18ème siècle (Sade ou même Crébillon). Par ce procédé est très osé, de nouveau, l'auteur évoque la volupté dans la torture, cette fois-ci indirectement par le style.

Après ces séances de torture, le cadavre de Zoulikha est transporté au douar de son troisième mari El Hadj, qui fut aussi un combattant. Ce douar sera détruit ensuite par l'armée française. L'héroïne y est exposée au centre du village devant des paysans effrayés. Les soldats ont traîné ses cheveux dans la poussière, ils lui ont remis les vêtements de paysanne (qu'elle portait pour faire le va et vient entre le maquis et Césarée), sa robe brune est trouée et elle est pieds et tête nus. Zoulikha est d'avis que les soldats « ironisent » sur ce corps féminin abattu. Ils l'ont mise dans une position indécente et Zoulikha a l'impression qu'elle est écartelée. Mais dans cet écartèlement, dans « ce tableau de peinture à vif caricaturé », bourreaux, victime et témoins sont liés entre eux. Ils sont tous impliqués dans ce spectacle douloureux, mais pas au même titre. Comme souvent dans la réalité de la guerre d'Algérie, les habitants d'un douar

sont forcés à occuper une position de voyeur. L'exemple doit être effrayant : les habitants ne doivent en aucun cas rejoindre le maquis, ou héberger des maquisards.

Le cadavre exposé sert donc d'épouvantail pour les paysans. Un combattant c'est grave, mais une femme combattante est encore pire ; il faut jeter l'opprobre sur elle. Devant les paysans sadiquement forcés à devenir voyeurs, Zoulikha se sent devenir une crucifiée sans croix. Pendant les deux jours qu'elle reste exposée, Zoulikha a le sentiment d'y prendre racine ; au soleil aveuglant elle ressemble à une femme-plante et devient « bourdonnante et fertile, une plante grasse. » Son corps se décompose. Zoulikha, qui au début du roman planait comme un oiseau au-dessus de Césarée s'est transformée en plante comme Yemma dans « Les morts parlent ». Djebar a inventé un nouveau corps pour son héroïne, un corps qui se décompose, un corps exempt de forme et anonyme, qui devient tellurique. Anny Dayan Rosenman écrit :

> Mais chez Assia Djebar, au terme d'une longue trajectoire d'écriture, Zoulikha, femme-patrie, corps territoire, féminin irréductible, a trouvé sa voix, a acquis la dimension tellurique, la puissance généreuse et formidable que dans A*mor America*, Pablo Neruda prêtait à sa terre Amérique, corps immense strié de fleuves qui en étaient les veines. [18]

Pendant une nuit, une femme chante pour elle. Le troisième jour c'est un garçon faisant partie du réseau de Zoulikha qui vient la chercher et qui la porte sur ses épaules pour l'emmener ailleurs. Quand elle était combattante, Zoulikha vivait dans une grotte avec des garçons du maquis plus jeunes qu'elle, qui la vénéraient comme une mère. Zoulikha voit dans leur attitude une « annexion », parce que cela ne correspondait pas à l'image qu'elle avait d'elle-même. Le garçon qui vient la chercher avait été malade dans la grotte et soigné par Zoulikha. L'héroïne raconte que le garçon la désirait mais qu'elle a toujours su

échapper à ses avances. Bien que tous les personnages pensent que Zoulikha n'a pas eu de sépulture, ce que Djebar a souligné dans son titre (sans aucun doute pour rendre hommage à tous ces combattants, hommes et femmes, restés sans sépulture à cause de la guerre), Zoulikha a été enterrée par ce garçon. Il a fait cela par respect filial, mais Zoulikha trouve que cet « ensevelisseur de mères », ce « porteur de cadavres » n'a pas bien agi parce qu'il l'a enfermée. Zoulikha aurait préféré « pourrir en plein air ».

> Lui seul, malgré lui et malgré les autres, il réussit à m'enfermer, à me plomber. Il m'enterra. C'était sa forme d'amour. Alors que, spontanément, l'ennemi avait trouvé ce qui convenait le mieux à mes fibres, à mes muscles : pourrir en plein air, sous des youyous de femmes me transperçant. Non, il m'enterra ! selon la tradition…. Il m'honora, selon l'islam ! je te l'avoue, vingt ans après, j'en souffre encore (…) p.210.

De nouveau Djebar écrit contre les convenances. Pour Zoulikha, la sépulture est une limite, une borne, un carcan. Dans *Les chercheurs d'os* (1984), le narrateur de Tahar Djaout se plaint du fait que lui et ses siens sont devenus des « charognards ». Il se demande pourquoi il faut changer les sépultures des morts et dénonce le dessein de les enfermer encore « plus hermétiquement », comme si on étouffait leur mémoire :

> Mais toujours une écharde de ma charge de peine vient me rappeler à l'ordre en me reprochant sans ménagement nos tristes desseins de charognards.
>
> Pourquoi tient-on à déterrer à tout prix ces morts glorieux et les changer de sépulture ? Veut-on s'assurer qu'ils sont bien morts et qu'ils ne viendront plus jamais exiger leur part de la fête et contester nos discours et nous démonstrations patriotiques, notre bonheur de rescapés d'une guerre pourtant aveugle et sans merci ? Ou alors, tient-on, tout simplement, à ce qu'ils soient enterrés plus profondément que tous les autres morts ? Allez donc comprendre les hommes ! Ils pleurent des êtres qu'ils prétendent

> plus chers que tout au monde puis s'empressent de déterrer leurs restes pour les enfouir plus hermétiquement.[19]

Selon Mireille Rosello, le roman de Djebar crée « une nouvelle mythologie de la sépulture », et « propose une interprétation fantastiquement positive du corps non-enterré qui pourrit à l'air libre ». [20]

Djebar écrit qu'une fois de plus la tradition veut soumettre une femme. Mais en même temps, elle nous présente l'héroïne comme une femme parlante, une femme qui après la Révolution, même morte, n'est pas une femme muette comme tant d'autres. (Peut-être parlante, justement, parce que morte !). Zoulikha est un corps parlant qui s'adresse à sa fille et qui ne se laisse plus enfermer. Avec l'image de son enterrement dans la tradition de l'islam, Djebar dénonce métaphoriquement le fait qu'après la révolution à laquelle participèrent tant de femmes courageuses et légendaires, les femmes combattantes ont été mises à part. La référence à l'Islam, à cet égard n'est certainement pas fortuite. Les martyrs de la Révolution, ce sont les hommes. La place des femmes était de nouveau à la cuisine. L'espace public était de nouveau réservé aux hommes. Mais la voix de Zoulikha, tuée par les soldats français et ensevelie sous une épaisse chape de silence par les combattant algériens, sait nous atteindre malgré tout. Elle est devenue femme-oiseau et en même temps femme-plante. Oiseau, elle plane sur sa ville natale et ne peut plus être enfermée : Plante, sa sève fait partie de la terre (souffrante) d'Algérie et sa voix est devenue une voix collective.

Dans *La femme sans sépulture*, Djebar pratique une forme d'irréalisme pour représenter l'irreprésentable. Nous sommes dans le domaine littéraire, théâtral, le domaine de la mise en scène. Djebar décrit une femme surréelle qui est oiseau et plante en même temps. Ce qui est remarquable, c'est qu'elle ose décrire ici une scène de torture à partir du torturé. Elle a imaginé ce que la

torturée sent et subit pendant l'extrême violence. Dans sa description, elle met l'accent sur la description littéraire de la torture : elle choisit des moyens littéraires précieux. En utilisant ce style inattendu pour une scène de torture, elle attire notre attention sur le côté fictif et littéraire de son texte. Peut-être aussi faut-il y voir une des marques de la création littéraire de Djebar : l'inversion, le retournement des valeurs communément admises. La torture devient une forme de libération, le rite religieux destiné à rendre à la défunte les derniers honneurs, se change en enfermement. L'œuvre de Djebar est comme une écriture du paradoxe[21], parfois jusqu'au scandale. Le paradoxe s'impose quand il s'agit des limites du dicible, comme dans *L'amour, la fantasia*. Nous allons voir que Dib aussi se sert d'oxymorons et de paradoxes pour décrire les épreuves subies par le torturé.

Le héros de *La disparition de la langue française* (2003), un des romans les plus récents de Djebar est Berkane, un homme d'une cinquantaine d'années, qui retourne en Algérie après vingt ans d'émigration. A partir de ce qu'il note dans son journal, Berkane prépare un texte qui s'appelle *L'adolescent* et dans lequel il raconte ses souvenirs de victime de la torture. Il écrit être réveillé par sa mémoire comme « une femme enceinte qui sent le fœtus bouger en elle ». La fin de l'amnésie et l'irruption de ses souvenirs sont donc comme un accouchement. Au moment où il évoque ses souvenirs (en 1993), la violence a recommencé en Algérie. En dépit de la distance temporelle, l'auteur met les deux faits historiques sur le même plan. Le passé et le présent fusionnent. Le passé resurgit dans l'actualité meurtrière.

En 1960, pendant la guerre, Berkane va avoir 15 ans. Son père et son frère ont été arrêtés depuis la bataille d'Alger. Berkane travaille comme apprenti typographe pour aider à entretenir sa famille. Son père a été torturé et finalement relégué dans un camp de détention. Le 11 décembre, le frère aîné de Berkane,

après avoir écouté les informations sur les manifestations à Belcourt, ordonne de sortir le grand drapeau caché. Ce jour-là les gens de la Casbah sortent, on entend des youyous, une excitation et une joie soudaine s'emparent de la population. Berkane est emporté par le flot de la foule et entreprend de casser des vitres de commerçants du côté du quartier pied-noir tout proche. Tandis que ceux-ci regardent de leur balcon, les gens de la Casbah scandent dans la rue : « Algérie ! El Djezaïr ! » Avec d'autres, Berkane se comporte en vandale ; il casse et détruit des vitrines, pille des magasins. Sur la place, soldats, policiers et forces de l'amirauté attendent les manifestants. Par l'intermédiaire du journal de Berkane, Djebar évoque aussi une journée historique : le 11 décembre 1960. Entre le 9 et le 13 décembre de cette année-là, a eu lieu le voyage du général de Gaulle en Algérie, marqué par et de violentes manifestations européennes. Et en même temps par la première manifestation de masse organisée par le FLN à Alger.[22]

Dans la Casbah, l'insurrection dura 8 jours. Berkane écrit que, vu son âge à l'époque, ces années furent pour lui des « années de passage », d'initiation. Mais il ne voit pas très bien vers où la « mutation » le mène. En 1960 il est initié à la violence collective et à l'amour : avec son argent de poche il entre dans une maison close. Se retournant vers ce passé dans son journal, il trouve que ses premiers pas ont été accomplis presque en aveugle. Il a le sentiment d'avoir plutôt fait l'expérience du déséquilibre, que du passage. Ce sentiment est en rapport avec l'exergue de Mohammed Dib, qu'a choisi Assia Djebar : « Celui qui dit « je » aveugle… trébuchant et tombant dans toutes les fondrières : c'est le ciel, se dit-il, le ciel qui s'ouvre ! »

Berkane a été arrêté parce qu'il lançait des slogans pour l'indépendance, un drapeau algérien à la main. Les soldats français le poursuivent dans une maison où il a cherché refuge. Il va être emmené dans un centre de torture, « chez les harkis de la rue de Mont Thabor ». Le lendemain il est transféré à la caserne d'Orléans, derrière la grande prison. On le conduit dans des caves où se trouve

une foule de détenus. Il sent l'odeur des excréments et la nuit il entend de la musique, « mais aussi des cris, très hauts, très loin… » Finalement c'est son tour. Il nie tout et dit qu'il a trouvé le drapeau algérien dans la rue.

Berkane décrit la torture comme une autre initiation. Il essaie de faire de son corps un « corps-pierre », un « corps-muraille », un « corps-douve ».

> Sous les coups, je ne sens plus mon visage, tuméfié ; mes côtes, mon crâne, douloureux, mais je peux encaisser encore : j'ai été élevé à la dure, merci, cher frère Alaoua ! C'est la guerre : ils font leur boulot, ces mercenaires. Moi, je subis. Surtout, ne pas réfléchir. Tout ce temps, je sais bien que je vis un simple préambule : la suite, ça va arriver : la trouille, bien sûr, l'électricité, la planche pour mon corps nu, l'eau pour gonfler mon ventre, et bientôt commencera la musique « classique », a dit un compagnon, crier, ne pas s'entendre crier, ça va commencer : la partie de plaisir. Leur plaisir ! (…) Mon père ; on lui a arraché dent après dent : il n'a pas parlé. Mon père, on a torturé son fils Alaoua devant lui : il n'a pas parlé ! Moi, je n'ai rien à dire. Ils commencent l'initiation : à la douleur, à l'écorchement, à l'étouffement. (p. 217-218)

Berkane écrit qu'un seul détail lui est resté. Ce détail a resurgi de temps en temps, ces trente dernières années. Il a toujours pensé qu'il ne servait à rien de décrire la torture à partir du torturé. Non sans ironie, il se dit que la torture fait partie des guerres de tous les temps et qu'il n'y a aucune utilité à détailler les sévices subis, comme ses compatriotes l'ont fait juste après la guerre. Dans la Casbah on sait que cela s'est toujours passé ainsi. « Peut-être [cela a-t-il un sens de décrire la torture DS] à partir du tortionnaire, le pauvre qui se fatigue, qui transpire qui doit inventer… Mais à partir du torturé ? (…) Pour nous, à la casbah, la torture cela ne pose qu'un problème : il y a ceux qui tiennent et il y a ceux qui ne tiennent pas. »

Djebar pose ici clairement le problème de la représentation de la torture. A partir du détail resurgi elle évoque la scène de torture en soi, mais elle attire aussi l'attention sur la façon dont on peut la représenter. Berkane s'arme d'ironie et de cynisme pour évoquer la scène. Le détail fait l'originalité de son « petit calvaire ». Il minimise donc ce qu'il a subi. Ce dont il se souvient est un sévices qu'il compare à un « supplice chinois ». Berkane se souvient de la scène comme d'une chorégraphie:

> On m'allonge, nu. Celui qui m'interroge reste debout, à mes côtés : il me paraît immense, soudain. Deux de ses confrères se mettent à taper, avec des barres de plomb sur mes côtes et je tente de me protéger avec mes mains, de me retourner quelque peu, mais en vain… Si je détaille cet instant, c'est à cause du quatrième de mes bourreaux : il est debout, les mains réunies juste au-dessus de ma tête, comme s'il me préparait une offrande. Il se dresse ainsi, en statue. Mais pourquoi ? J'ai l'idée, tout à fait saugrenue, qu'il semble, avec ses paumes réunies toujours au-dessus de ma tête, s'apprêter à prier, mais pourquoi et pour qui ? Si bien que, alors que je dois faire face aux coups très rudes sur mes côtes, mon esprit reste intrigué par cet officiant. Mon interrogatoire ne dure pas longtemps. À peine les coups deviennent, sur mon torse nu, insupportables que je crie : les mains du quatrième (l'homme mystérieux) s'ouvrent pour laisser tomber, dans ma bouche hurlante, un long filet de sable fin, qui m'étouffe presque. C'est un moment d'horreur ! Ce sable si fin s'infiltre à l'intérieur de mon corps. (…) Cela dura, cela dura : fut-ce celui qui semblait au début prier qui finit par se fatiguer le premier ? Peut-être. En tout cas, son rôle, en figurant muet, mais toujours distribuant son sable comme un filet d'or pour gosier d'assoiffé, me reste ancré comme un cérémonial de cruauté silencieuse et raffinée. « Supplice chinois », me dis-je, à demi inconscient, lorsque enfin il arrêta. (221-222-223)

Un jour, longtemps après la guerre, en France, Berkane essaie de dessiner « le quatuor ». Il le dessine pour Marise, son amie, qui se repose pendant une répétition de théâtre. Ce décor dans lequel la mémoire resurgit, est très significatif. Berkane voit la scène de torture comme un spectacle, un « jeu gratuit », comme un « divertimento ». Il veut rendre en fiction son expérience

douloureuse dans un cadre théâtral (il se trouve en plus dans un théâtre), pour pouvoir la communiquer aux autres, pour raconter ce qui lui est arrivé il y a tant d'années. La scène traumatisante devient une pièce de théâtre. Marise lui demande quel serait le texte :

> - Le supplicié crie, en principe, par à coups, mais l'on pourrait imaginer la musique : des percussions très brèves, très sèches, pour les coups. Suivrait un bruissement, celui du flux de sable coulant, je n'ai pas encore trouvé encore quel serait, là, l'instrument adéquat. (p. 224)

Dans cette tentative de représentation, et littéralement de « mise en scène », non seulement par écrit mais aussi par une image, un dessin et même un accompagnement musical, Berkane ressemble à un « somnambule qui tâtonne ». Berkane dit à Marise qu'il a inventé une fiction pour passer le temps. En agrandissant le souvenir de la torture qu'a subie Berkane, Djebar s'arrête sur la représentation de l'horreur et sur les séquelles de la torture pour une personne torturée. Elle « écrit la torture à partir du torturé ». Berkane se souvient de l'horreur, essaie de la décrire dans son journal et puis dans son récit *L'adolescent*, se raconte comme il l'a dessinée un jour pour dire que c'était de la fiction. Il ne parvient pas à avouer à sa compagne française qu'il l'a subie lui-même.

Djebar nous communique ici quelque chose d'essentiel sur l'expérience traumatisante, sur ce que le torturé a subi et ressenti et sur l'impossibilité d'en parler. Le torturé qui peut dessiner la scène, imaginer une chorégraphie, mais qui ne peut pas raconter qu'il l'a subie lui-même. Comme si c'était arrivé à un autre. Il est littéralement devenu un autre parce qu'il a été dépossédé, expulsé de lui-même. Une fois torturé, on reste torturé pour le reste de sa vie.

En 1962, dans *Les enfants du nouveau monde*, l'auteur met en scène la torture en « oubliant » le torturé. Comme dans *L'opium et le bâton*, un

personnage entend des cris qui indiquent que quelqu'un est torturé. Mais contrairement à Mammeri, la porte est entrouverte dans le premier roman de Djebar sur la guerre. Il y a une salle de torture et un harki passe la gégène à sa victime. Le lecteur-voyeur ne saura jamais ce que la victime sent, comme Djebar ne décrit pas la torture à partir du torturé. En 1980, l'auteur arrête la description du cauchemar au moment de la torture. Celle-ci est suggérée. En 2001 puis en 2003, Djebar a choisi la voie de l'imagination. Dans ses représentations, elle souligne le caractère fictif et imaginatif de ses descriptions : « La tragédie ne se commente pas, elle se rejoue, se revit par la représentation, la remise en présence, en un mot le théâtre. La tragédie pour y quêter un sens ? Alors, on y replonge imaginativement », écrit-elle en 1999. Dans ses textes les plus récents, l'auteur a ainsi exploré en fiction les limites du représentable.

Intermède : Questions morales liées à la représentation de la mémoire traumatisante en fiction

Quand un auteur cerne les limites du représentable, il peut écrire des choses qui sont choquantes pour ses lecteurs. Dans sa préface à l'ouvrage *The conscience of humankind :Literature and traumatic experience*, Elrud Ibsch écrit que les limites de la représentation prêtent à discussion quand les auteurs évoquent la Shoah, l'Apartheid, la Révolution Culturelle ou l'Archipel du Goulag. Quoiqu'elle ne parle pas de la guerre d'Algérie, je serais tentée de dire que ceci vaut également pour les guerres coloniales. On vient de voir plus haut que c'est la création d'un écrivain qui permet d'imaginer la transformation du corps torturé. Nous allons voir chez Dib, que la réalité de la torture est remplacée par la métaphore de la lecture. Où est la vérité dans tout cela ? Selon Elrud Ibsch, les fictions contredisent souvent les historiographies officielles au lieu d'en être un écho et disent une autre « vérité » :

Whenever literature is dealing with collective traumatic experiences, historical truth claims will interfere with the aesthetic autonomy of art. Literature finds itself in a double- bind situation. On the one hand, it will be assessed with reference to the factuality of the historical event which it tries to represent, and, on the other, it is judged on the basis of the criteria of the aesthetic function, such as formal and semantic over coding and fictional devices that we expect when reading literature. (...) Literature, it is true, follows a different convention than history and one element of literary writing and reading is certainly to cope with fictionality, i.e. to create and/or process narrated events which either did not happen at all or, if they happened, have been transformed and recontextualized. <u>The literary convention resists truth claims and writers of literature consider their work free from being judged according to the criterion of factuality</u>. (C'est moi, DS ,qui souligne)[23]

Dans le deuxième monologue de Zoulikha dans *La femme sans sépulture*, Assia Djebar décrit des interrogatoires pendant lesquels Zoulikha doit répondre aux questions du « redoutable » commissaire Costa qui veut obtenir des renseignements sur le réseau de maquisards dont fait parti l'héroïne. Ces interrogatoires ne ressemblent en rien à ceux qu'ont subis Djamila Boupacha ou Louisette Ighilariz, dans la réalité de la guerre d'Algérie[24]. Djebar évoque des scènes d'un érotisme contenu pendant lesquelles Zoulikha a un fantasme de viol par le commissaire. Elle s'attend à quelque chose, mais n'a pas du tout peur : « Je me dis une fois, proche soudain de lui : est-ce qu'il torture lui-même…. Et avec ces mains ? » (p.120) Leur rencontre est un « duel silencieux », au cours duquel son voile glisse sur le fauteuil et la voix douce et proche du commissaire (avec une façon de « calme feutré ») essaie de lui dérober des aveux. Zoulikha se sent sa proie et Costa tend autour d'elle « sa toile d'araignée invisible ». Tout cela fait penser à des approches amoureuses :

Une fois, je me dis, si quelqu'un, à cet instant, s'était introduit – maquisard ou policier-, il aurait imaginé aisément, entre nous deux, comme une approche du moment amoureux, moi debout sans avancer d'un pas, et Costa, pas seulement de la

> voix, mais du corps, prêt, cette fois, à m'enlacer, me violenter, m'étreindre en croyant ainsi me briser… Oui, la seconde du viol craint, désiré, renié, s'esquissant chaque fois, nous y pensions confusément, lui et moi. Mais lui ignorait jusqu'où ma haine, ma défense habile, sourcilleuse, pouvait s'exercer, et moi ne sachant plus si le défier, me garder, me plaisait davantage parce que cela pouvait tanguer, verser d'un coup dans le viol. Un viol sans complicité, mais peut-être sans haine (C'est moi,DS, qui souligne). (p.121)

Zoulikha raconte dans ce monologue, cet aveu adressé à sa fille Mina, que Costa a été pris dans un piège par les combattants qui étaient avec elle dans la grotte au-dessus de la ville. Ils ont su qu'il avait une amie, une prostituée berbère, et l'ont suivi une nuit où il avait rendez-vous avec elle. Les maquisards l'ont égorgé « par la nuque ». Zoulikha raconte à sa fille qu'elle est aujourd'hui hantée par « le fantôme d'un homme égorgé par derrière ». Elle se demande s'il était vraiment un ennemi étant donné qu'il l'a « poussée à décider, à partir en avant, à couper les entraves ». Grâce à lui, elle a pu opter pour le maquis.

Djebar établit aussi un lien avec le courage exceptionnel des guerrières berbères pendant la conquête de l'Algérie. Ce courage a déjà été évoqué dans *L'amour, la fantasia* . Costa est comme ces « étrangers spectateurs » d'un siècle plus tôt, quand les soldats français qui avaient conquis une nouvelle partie de l'Algérie observèrent avec admiration les femmes berbères qui sautaient sur les chevaux de leurs époux morts et bravaient l'ennemi conquérant. Zoulikha ressemble à une guerrière berbère et se demande :

> Ne faudrait-il pas saluer ces étrangers spectateurs, qui seuls peuvent témoigner que nos corps de femme, en explosant sous la lumière, retrouvent joie et salut dans cette mort chantée ? (p. 123)

Aucun témoignage d'anciennes combattantes n'évoque des sentiments érotiques pendant les interrogatoires. Pourquoi Djebar décrit-elle une telle scène, qui peut soulever l'indignation de ses lecteurs ? Il se pourrait qu'elle veuille montrer que pour la femme algérienne, la guerre de libération signifiait la découverte de la liberté sexuelle[25]. Il se peut aussi que Djebar, qui aime la transgression, vise à montrer que l'ennemi reste malgré tout un être humain capable de séduire sa prisonnière. Elle veut échapper à une représentation manichéenne du bourreau et de sa victime. La raison la plus probable est que l'amour physique dans l'œuvre de Djebar est toujours évoqué d'une façon violente et non harmonieuse. Ieme van der Poel a montré que dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *Vaste est la prison*, les époux enlacés sont comparés à un couple de gisants. Souvent chez Djebar, accouchement et mise à mort se confondent, ou –dans l'image des gisants- amour physique et mort[26]. L'érotisme dans la fiction de Djebar, se présente souvent dans un contexte de violence. Dans le cas de Zoulikha, qui ressent une attirance trouble pour son bourreau, le fantasme de l'amour physique et la peur de la violence physique se confondent. Je trouve plutôt courageux de la part d'Assia Djebar d'oser explorer ce terrain trouble et très ambigu des relations humaines dans le contexte de la mémoire d'une héroïne de la guerre d'Algérie. Seule la littérature permet de telles audaces. De plus, écrire les limites du représentable signifie souvent se heurter à des questions morales. Evoquer les fantasmes troubles de Zoulikha est inhérent au projet de Djebar de cerner les limites du dicible dans *La femme sans sépulture*. Dans le cas de la maquisarde, il ne s'agit plus de savoir si c'est vrai, ou non. Les choses auraient pu se passer de cette façon entre le policier et la maquisarde. Du moins est-ce ce qu'Assia Djebar veut nous faire croire par le biais des fantasmes de son héroïne.

Une autre question morale liée à la représentation de la mémoire traumatisante en fiction s'est posée après la publication de *Cette aveuglante absence de lumière* (2001). Tahar Ben Jelloun écrit que son roman est « tiré de faits réels inspirés par le témoignage d'un ancien détenu du bagne de

Tazmamart ». La publication de son roman a soulevé des réactions indignées, à la suite d'une lettre ouverte de cet ancien détenu, Aziz Binebine, avec qui Tahar Ben Jelloun a eu deux conversations, et qui accuse l'écrivain d'avoir abusé de sa souffrance pour des fins littéraires. [27] Ici aussi la représentation d'un fait historique (à savoir que 28 prisonniers ont été détenus pendant dix-huit ans dans une prison marocaine dans des conditions inhumaines), emporte des questions éthiques. Peut-on faire de la littérature avec la souffrance humaine causée par des exactions de tortionnaires qui veulent montrer qu'ils dominent l'autre et marquer ce rapport de force en emprisonnant l'autre, en le torturant, en le déshumanisant, en le violant ? Est-ce qu'en fiction, tout est permis ?

On peut illustrer cette question par la polémique virulente qui a eu lieu aux Pays-Bas dans les années 80 entre deux écrivains, Rudy Kousbroek et Jeroen Brouwers, à propos du roman *Bezonken rood* (*Rouge décanté*) publié en 1981 par ce dernier. La polémique portait sur la façon de représenter des faits historiques en fiction. Les deux écrivains avaient une opinion différente sur ce qui s'était passé dans les camps d'internement en Indonésie néerlandaise durant l'occupation japonaise (1942-1945). Enfants, ils furent tous les deux internés dans un de ces camps. Dans *Rouge décanté*, Brouwers évoque les deux années qu'il a passées au camp de Tjideng, à Batavia (Djakarta). Il y témoigne de scènes effroyables, mais dessine aussi un portrait plein d'amour et de tendresse de sa mère avec qui il était interné. [28] Après la publication de *Rouge décanté,* Kousbroek commença à attaquer Brouwers dans des journaux et hebdomadaires néerlandais. Il l'accusait d'évoquer les camps japonais comme des camps d'extermination, en les mettant sur le même plan que ceux des nazis. Kousbroek trouvait ce genre de descriptions, d'évocations et d'associations mensongères, même s'il s'agit de fiction. Selon Kousbroek, Brouwers fait violence à la vérité historique en écrivant par exemple que « Les mitrailleuses placées dans les miradors qui entourent le camp sont braquées sur elle [la mère du narrateur, DS] jour et nuit. » (p. 67-68). Selon Kousbroek, il n'y avait pas de miradors dans les

camps japonais. Brouwers décrit les Japonais avec des bottes, pour les assimiler aux SS, mais selon Kousbroek les Japonais dans les camps d'internement ne portaient pas de bottes, mais un genre de souliers de sport. Brouwers décrit des viols, mais il n'y a pas eu de viols dans les camps d'internement japonais. Il évoque également des violences affreuses commises contre les femmes, comme dans la scène suivante :

> Une femme est remplie d'eau par le Jap jusqu'à ce que son corps maigre se gonfle et que l'on puisse entendre l'eau clapoter en elle, comme on peut entendre l'eau clapoter dans une citerne. Puis le Jap commence à la frapper à l'estomac avec une baguette. Puis le Jap se met à danser sur son estomac avec ses bottes. Le liquide qui s'échappe d'elle par tous ses orifices naturels a toutes les couleurs possibles et imaginables, et sort d'elle de toutes les façons possibles et imaginables : en giclant, en clapotant, en dégoulinant, sous la forme de vomissure, de sang, de bouillie. (p.69)

Les bottes, les viols, les miradors, et la description du physique des Japonais, tous ces détails sont une « importation de l'Allemagne nazie » selon Kousbroek. [29] Quant à Brouwers, il estime avoir le droit de dire *sa* vérité personnelle sur les camps d'internement japonais dont on a nié, selon lui, l'horreur après la guerre. Il a voulu montrer que ces expériences douloureuses ont changé pour toujours sa propre vie et surtout celle de sa mère. Il ne craint ni le larmoyant, ni le pathétique, ni l'exagération :

> L'histoire de ces camps japonais risque de tomber dans l'oubli, car ceux qui ont traversé cette épreuve n'en ont pas parlé, et ceux qui ont rompu le silence l'ont fait trop tard : quand leur indignation et leur haine s'étaient attiédies et même éteintes et quand ils étaient déjà morts de cette mort qui a pour nom : indulgence. Plus tard j'ai toujours entendu ceux qui ont survécu à l'enfer des camps japonais parler de ces camps d'un ton *attendri* et même *nostalgique* - cela contribuant à faire naître dans l'esprit de ceux qui n'ont pas vécu cette expérience l'impression que « finalement tout ça n'aura pas été si terrible ». La littérature qui traite de ces camps japonais est de

> piètre qualité et se borne essentiellement à relativiser les événements par crainte de donner dans le larmoyant et le pathétique. (p. 32)

Brouwers a cherché à donner sa vérité sur le camp dans une œuvre de fiction. Il n'a surtout pas voulu relativiser les choses et il n'a pas craint d'être pathétique. Kousbroek perçoit *Rouge décanté* comme un témoignage non littéraire, et non pas comme un roman, et traite l'auteur de menteur. Surtout, le rapprochement entre camp d'internement japonais et camp d'extermination nazi lui est insupportable.

Du point de vue de l'historiographie, Kousbroek a évidemment raison. Mais, dans le roman de Brouwers, le motif de la torture et des sévices subies par des jeunes femmes, et en premier lieu par la mère du narrateur, baigne entièrement dans la relation oedipienne qui lie celui-ci – petit enfant au moment des faits rapportés – à sa mère. Cette relation est d'ailleurs le sujet du roman. Dans ce contexte, les scènes de sévices décrits dans *Rouge décanté* sont avant tout de l'ordre du fantasme. Sans vouloir mettre en doute la sincérité de l'auteur lorsqu'il proclame sa volonté de porter témoignage sur les camps japonais d'Indonésie, force est de constater que son projet romanesque essentiel est ici de mettre ne scène la relation perverse, sado-masochiste, du narrateur avec sa mère. Torture et exactions sont un élément de ce projet.

Conformément à la mise en garde d'Elrud Ibsch citée plus haut, cet « intermède » nous incite donc à la prudence dans le recours à toute référence historique et plus encore aux jugements moraux qui pourraient en découler, lorsque nous tentons d'interpréter la représentation de la torture, de la mémoire traumatisante, dans l'œuvre littéraire. Tous les écrivains dignes de ce nom ont un projet, parfois obsédant. Celui d'Assia Djebar est lié à la place et au rôle de la femme, et plus particulièrement du corps féminin et de sa sexualité, dans l'espace public, dans la société. Il n'est pas étonnant qu'elle détourne l'évocation de la torture (à travers le personnage Zoulikha et de Costa, par

exemple) au service de ce projet. Le lecteur est libre de s'en offusquer au nom de la vérité historique ou d'un idéal politique, mais ce n'est pas ainsi que l'œuvre littéraire livrera son secret.

« J'étais la lettre et ils étaient les lecteurs »

La nouvelle « Le talisman » est la dernière d'un recueil de Mohammed Dib qui porte le même titre (*Le talisman*, 1966). C'est une nouvelle rythmée comme de la prose poétique, avec des répétitions de plusieurs phrases énigmatiques : « les attend maintenant un paysage de plus » et « je n'ai plus besoin, pour m'abriter, d'une maison, pour me réchauffer d'un âtre, pour subsister, des fruits de la terre »[30]. L'ambiance est onirique, comme si le narrateur était seul avec ses souvenirs, dans un paysage lunaire où tout fait penser à une vie qui a disparu pour toujours. Le narrateur est revenu chez lui, dans ses montagnes, dans la *dechra* où il était enfant. Le mot « dechra » (maison pauvre, habituellement en briques de terre crue dont le toit est fait de palmes recouverte de boue séchée, mais aussi « hameau » dans le langage des militaires et des journalistes français pendant la guerre), évoque l'Algérie. Il n'y a plus aucun être humain ; des objets et des traces (de vieilles cendres, quelques bêches) font penser à une vie que menaient les paysans avant qu'une marée emportât tout. Quelle catastrophe a connu ce village où n'habitaient que quelques âmes ? Ces diverses éléments aident à situer la nouvelle dans l'espace ; il s'agit de l'Algérie, un paysage cuit par le soleil. En ce qui concerne le temps, la phrase «Vint la guerre », situe la nouvelle dans un temps historique : il s'agit de la guerre d'Algérie. Les points d'ancrage réalistes se constituent à l'aide d'objets et de traces qui témoignent d'une vie humaine, et d'une activité agraire avant la catastrophe.

La réalité est présente aussi grâce aux détails fournis sur les séances de torture que subissent les habitants du village. Finalement Dib a inséré encore un autre détail réaliste : en voulant empêcher que son neveu soit tué, l'oncle du narrateur, un mutilé de la Grande Guerre, montre sa jambe amputée. Mais qu'il

se soit battu pour les Français pendant la première Guerre mondiale n'aide pas, « Ses implorations se heurtèrent à une face de pierre ». Revoilà le thème de la pierre, symbole de la déshumanisation chez Dib. Dans l'univers où les tortionnaires torturent les villageois, le contrat social ne vaut plus, un lien social qui existait auparavant est brisé pour toujours. Dib n'est pas le seul écrivain algérien à attirer notre attention sur cette injustice coloniale qui a fait que les « indigènes » se sont battus pour la France, pendant les deux guerres mondiales et que ce « service rendu » a été vite oublié en 1954-1962. Comme le montre le film *Indigènes* (2006) le refus de l'armée française de donner des grades d'officier aux combattants algériens a alimenté la révolte contre le colonisateur en 1954.

La partie de la nouvelle où les villageois sont massacrés tour à tour devant les yeux des autres villageois, est la plus longue. Le récit est elliptique, l'écriture est dépouillée et dénudée, les phrases sont courtes. Dib est concis et manie la litote.

Il s'avère que tous les villageois ont été tués pendant cette séance de torture et de massacre, le narrateur est le seul qui a échappé à la mort, grâce à l'imagination de souvenirs de pratiques mystiques auxquelles il s'adonnait dans son enfance. Il a été torturé mais n'a pas succombé, grâce à un talisman. Qu'il ait échappé à l'enfer est un miracle. Mais en s'appuyant sur la phrase « je n'ai plus besoin, pour m'abriter, d'une maison, pour me réchauffer d'un âtre, pour subsister, des fruits de la terre » on pourrait interpréter aussi que le narrateur est mort et que le paysage dans lequel il se trouve, est l'au-delà.

Quoique publiées en 1966, toutes les nouvelles du recueil ont été écrites avant l'indépendance, sauf « Le talisman »[31]. Dans la postface de *Qui se souvient de la mer* (1962), l'auteur écrit ne pas vouloir répéter l'horreur en écriture, et pose donc clairement le problème de la représentation de l'horreur en fiction. Dans *Qui se souvient de la mer*, il se sert d'images, de visions oniriques et apocalyptiques pour décrire « le drame algérien », il se détourne donc d'une

reconstitution historique et réaliste. S'il décrivait la guerre dans une manifestation concrète, il tomberait dans le piège de l'usure[32].

Malgré cette aversion qu'il éprouve envers une description réaliste, Dib a recours à un réalisme presque insupportable pour décrire la torture et la violence dans « Le Talisman ». Mais comme nous allons le voir, à un certain moment, la narration bascule et la description de la torture s'arrête au moment où c'est le tour du narrateur. Comme si le narrateur ne supportait pas d'évoquer la violence physique quand il s'agit de lui-même. Il lui est impossible de raconter la torture à partir de lui-même, à partir du torturé. Il se heurte aux limites du représentable.

En revenant chez lui et en regardant les ruines du village désert, le narrateur se souvient de la guerre. Elle doit être la cause de la situation actuelle :

> Vint la guerre ! Nous vîmes ces montagnes elles-mêmes marcher. Sur tant d'années de combat, notre part fut de quinze jours ; quinze jours de fer et de feu. Hommes et bêtes furent anéantis, dispersés, et les maisons détruites. Paix aux morts et aux survivants ! (p.109)

Le narrateur nous raconte un anéantissement total, dont personne n'a réchappé. Les nuits, il allait chercher les corps de villageois et de maquisards tués et une fois il trouve son fils parmi eux. Mais le narrateur veut nous faire part d'un souvenir encore plus traumatisant et douloureux. Un jour, au petit matin, les portes de leurs maisons sont défoncées. Les soldats tuent toutes leurs bêtes, détruisent leurs provisions de nourriture et déchirent leurs couvertures. Le beau-frère du narrateur résiste (il « hésitait à sortir ») et est criblé de balles. D'un ton détaché, le narrateur poursuit : « la confusion ne dura pas longtemps » et tous les habitants sont rassemblés « en un tournemain » au centre de la *dechra*. Avec des armes pointées sur eux, ils doivent marcher jusqu'à un village dans la vallée, où ils sont dirigés dans une bâtisse de pierre. [33] Là ils sont enfermés dans une salle obscure (retenant la même pénombre que dans un vieux hammam) et le temps

s’arrête. Le narrateur et les autres villageois sont entrés dans un autre monde, un enfer :

> Nous n’ y avions passé que peu d’instants, quand je commençai à avoir d’étrangers sensations. Etions-nous enfermés là depuis des semaines ? Qu’étaient-ce que ces murs qui se rapprochaient insensiblement ? Quelque chose dans la demi-obscurité épiait. (…) Bien des heures après – j’ignore combien - la porte pivota doucement et il me parut invraisemblable que la journée fût la même qui nous avait vus arriver à cet endroit et qui laissait cette porte s’entrebâiller : derrière elle, un abîme de temps s’était creusé. (C’est moi, DS, qui souligne) (p.110-111)

Dib souligne que la torture a fait qu’une chose irréparable s’est produite. Le monde d’avant n’existe plus. Un officier escorté de quatre hommes avec une matraque à la main, entre et donne l’ordre d’attaquer les villageois. Ensuite il annonce qu’ils ont cinq minutes pour révéler des noms, des dépôts d’armes et des refuges, sinon ils seront torturés. Quand les bourreaux reviennent au bout de cinq minutes, le premier auquel ils s’attaquent est Ramdane, un enfant de quatorze ans. Je me propose de citer les passages dans lesquels la violence est décrite explicitement :

> Sur-le-champ, un poignard lui fendit chemise et pantalon. Ramdane troublé dans sa nudité n’osa plus se tourner vers nous. Il envoya des ruades d’animal inapprivoisé (c’est moi qui souligne) pour reprendre sa liberté. Les quatre hommes n’eurent aucune peine à le ceinturer. Ce fut si vite fait que je ne le notai qu’un moment après : lorsqu’ils l’eurent jeté sur deux traverses de bois, les pieds et les poings liés.
>
> Les quatre ensemble se penchèrent sur lui et ensemble plantèrent leurs couteaux dans son corps. L’enfant hurla. Puis –Ruisselant d’ondées de sang, il hurla jusqu’à la seconde où ses yeux fulgurèrent d’horreur et basculèrent dans les ténèbres. (C’est moi, DS, qui souligne)

L’ellipse (« Puis ») est significative : ici l’auteur montre qu’il y a une limite à la représentation réaliste de la violence et de la souffrance physique.

Après avoir été témoin de cette violence inouïe, le narrateur quitte l’enfer et retourne à un autre temps, au temps de son retour au village, au présent. Dans cet espace il existe des matins et des nuits et la lumière fait de nouveau partie du monde décrit. Il répète une phrase du début de la narration : « Le chemin qui m’a ramené a emprunté de si curieux détours que, le voudrait-elle, toute ma mémoire diurne et nocturne serait incapable d’en reconstituer le parcours. » Il se peut aussi que ce soit l’au-delà. Le narrateur se sert d’un langage poétique, comme s’il voulait chasser le souvenir traumatisant et comme si les images poétiques le protègent contre cette douleur immense. Il donne une voix à son deuil :

> Les pierres, l’eau, l’air, les arbres couvrent mon visage d’invisibles mains, peut-être d’une tristesse de brume. Mais quelque chose de plus m’entoure, et je cherche quoi dans le brouillard lumineux de ce matin… (p.114)

Le narrateur réfère ici au début de la narration où il raconte que dans le village tout est vide et abandonné et en même temps « hanté par de muettes ombres ». Ces ombres doivent être celles des villageois assassinés.

Tout de suite après ce moment de deuil, après ce « time-out » dirais-je, le narrateur retourne à l’enfer où le temps de nouveau s’arrête. Après avoir emporté le corps de Ramdane dans la cour, les bourreaux s’en prennent au voisin du narrateur, Saïd, et ils l’exposent comme ils ont fait avec Ramdane. Les bourreaux ont besoin de mettre en scène la violence ; ils ont besoin de spectateurs, comme s’ils étaient des comédiens dans une pièce de théâtre. Dib nous montre une autre scène du drame :

> Ses clameurs ne tardèrent pas à monter. De plus en plus haut. Puis elles se muèrent en courtes plaintes comme en aurait émis un nourrisson (c'est moi qui souligne). Cela dura l'éternité. Nous l'accompagnâmes de nos pleurs. Le sang lui coulait des commissures des lèvres, du cou, des poignets, des jambes. Les gardes firent encore mine de nous arroser de balles pour rétablir le silence. Je retins mes larmes ; d'autres s'obstinèrent quand même à gémir tout bas. (…) Un soldat amena une brouette sur laquelle la dépouille de Saïd, amas de chairs dénudées et sanglantes, fut chargée et portée dehors. Entre les pièces de bois, d'épaisses flaques vermeilles s'étalaient. (p.115)

Le narrateur est toujours traumatisé par la scène. Les victimes sont réduites à l'état d'animaux ou à des nourrissons (Ramdane, Saïd).

Les scènes décrites par Dib ressemblent plus à des scènes de carnage ou de massacre- car il s'agit de la mise à mort systématique des villageois- qu'à la torture sous sa forme « habituelle ». Mais le cadre de ces scènes : espace clos, enfermement, le mobile de la tuerie - la recherche de renseignement - la mise en scène- présence de spectateurs terrorisées, contraints de jouer le rôle de voyeurs - victimes appelées une par une- présente en effet des attributs de la torture, telle quelle peut être évoquée dans des témoignages ou des récits plus réalistes que celui de Dib.

Soudain le narrateur, qui est au premier rang, comprend qu'il se trouve dans un univers où rien ne peut alléger la douleur, où même la mort qui serait « compatissante », n'est qu'un « simulacre ». Il ne pourra plus s'échapper de cet enfer. Ensuite c'est le tour de Yahia :

> Pendant qu'on le tirait, un petit rouquin hurlant s'agrippa à lui. Un tel coup fut assené au garçon qu'il alla rouler à plusieurs pas et qu'il ne bougea plus. La femme Sadika rampa vers lui, elle le prit dans ses bras, le pressa contre son sein.
>
> Les supplications de Yahia ne lui servirent à rien. Suffocante, l'odeur accrue de sang humain étouffa la salle.

> Au bout d'un quart d'heure, le corps tout déchiré, Yahia ne geignait que par saccades. Son sacrifice se prolongeant, il ahana plus profondément, son âme se frayait un chemin à travers des soupirs rauques. (…) Dès que la porte se fut refermée sur eux, un exécuteur s'approcha de la dépouille de Yahia dont, d'un coup de poignard, il trancha la gorge en oblique du maxillaire à la poitrine. Un jet de sang gicla, agrandit les flaques qui poissaient le sol. L'homme fit un bond en arrière. (p.117-118)

Quand vient le tour du narrateur, « Amrane, un homme de foi, se mit à réciter tout haut la prière des morts. Une balle siffla au-dessus de lui et alla claquer contre un mur. Il fut saisi d'un tremblement. Il se tut ; je ne le revis plus. » A partir de ce moment la narration bascule dans un autre monde. Le narrateur est emporté, comme submergé par le sommeil. Il vit tout, mais en même temps il est ailleurs. Il sent une « douleur ardente » qu'il veut repousser en essayant de « repousser le temps, origine des souffrances. » Sur « le voile rouge de [ses] paupières », il essaie de déchiffrer des signes, des paraphes et des marques. Tout danse devant ses yeux.

Pour échapper à la souffrance, il remonte le cours du temps et retrouve sa jeunesse. Quand il était jeune il avait un jeu qui consistait à graver certaines formules sur des objets (galets, feuilles, morceaux de bois, os). Pendant la séance de torture, il avance sur une voie mystérieuse et mystique et pendant ce voyage intérieur, il reçoit un talisman de sa jeunesse, un souvenir. Ce talisman de sa jeunesse flotte devant ses yeux et le protège.

Dans un article consacré à la nouvelle « Le talisman », Assia Kacedali donne l'interprétation suivante de la scène du talisman :

> Ainsi, le narrateur victime de la guerre va tenter d'échapper au temps de l'Histoire par des pratiques mystiques de déchiffrement de signes lui permettant de se soustraire temporairement à l'espace-temps de la torture et de se transporter dans un ailleurs. En fait cette attitude est à rapprocher de celle des Algériens qui, victimes de l'agression physique

> et psychologiques de la colonisation, trouvaient refuge dans les pratiques rituelles, mystiques, maraboutiques. Cette ascèse introduit le narrateur dans le monde ésotérique des symboles représentés par des lettres qui renvoient à une tradition islamique très développée.
>
> Ainsi les deux signes qui s'imposent au narrateur et qui sont en quelque sorte les clés d'une vérité, le carré et la spirale, sont les symboles de toute une pratique mystique. D'après le *Dictionnaire des symboles* (…), le carré magique est l'un des supports de mots magiques employés comme talisman, comme protection. Quant à la spirale, « motif ouvert et optimiste », elle représente « les rythmes répétés de la vie, la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement ». [34]

Toujours selon Assia Kacedali, le narrateur est destiné à survivre ; dès maintenant il fait partie des élus, des initiés « dont le sacrifice, le martyre, est une étape obligée pour la reconquête de soi. » La fin de la nouvelle est le récit de cette ascèse. L'expérience de la torture a servi à une quête métaphysique « de la symbiose de l'être et du monde ». Cette « symbiose » peut être naturellement une image symbolique de la mort ; se qui semble se produire en tout cas, c'est une dématérialisation du personnage-narrateur, qui se dissout dans l'espace, comme si son âme survolait la *dechra*. Sa dématérialisation fait penser à celle de Zoulikha dans *La femme sans sépulture*.

Dans une autre nouvelle du recueil *Le talisman*, « La dalle écrite », Dib raconte également l'histoire d'une lecture, d'un déchiffrement. Un promeneur veut déchiffrer les messages dont quelques dalles funéraires seraient chargées, mais à peine arrive-t-il à lire le premier mot. L'écriture de Mohammed Dib est une lecture d'un univers énigmatique. Dans *Qui se souvient de la mer*, les habitants de la vieille ville tentent de capter des signes obscurs : graphismes à moitié effacés, hiéroglyphes, talismans, palimpsestes, rébus, bribes de citations coraniques, bibliques et mystiques. Dans l'univers de Dib, le signe ne livre pas sa signification. Naget Khadda écrit :

> Et si tous les sens sont mobilisés à la poursuite du Sens, tous se découvrent impuissants non pas à voir/entendre les signaux hiératiques émanant d'on ne sait où, mais à les interpréter. Car les messages sont, à la fois, palpables et insaisissables, invariablement soustraits à la vue, soumis à l'effacement comme le tracé sur le sable, indéfiniment inaccessibles à l'ouïe, sinon comme rumeur, dissous dans le silence comme l'écho dans le désert. Sorte de permanence fragile, aléatoire et pourtant toujours disponible, ces messages n'ont pas de destinataire attitrés mais seulement des interprétants toujours confrontés à la puissance déceptive du signe.
>
> Exploration liée dès les débuts à une interrogation sur la langue, les mots, la nomination qui se conjugue très vite avec un questionnement sur la parole, ses lieux de propagation, l'identité de l'énonciateur, son autonomie par rapport à sa voix, à son discours, les liens avec la pensée, avec le vécu, avec la narration. « Que s'est-il passé ? Que s'est il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire ? » s'interroge à l'orée du récit, le narrateur des *Terrasses d'Orsol* (1985). [35]

En lisant « Le talisman », le lecteur est un interprétant confronté à des signes dont la signification se dérobe. Pendant qu'il est torturé, le narrateur essaie de déchiffrer un talisman, et le lecteur essaie de déchiffrer les phrases énigmatiques que le narrateur pense à la fin de la nouvelle, quand le narrateur réfléchit au sens de son aventure. Il se dit que l'interprétation de l'écriture du talisman n'était plus indispensable et cela lui donne la paix. Il sait maintenant qu'il est élu et se concentre sur la question de savoir à quoi il doit sa chance. Il pense que la réponse à cette question serait « une délivrance », mais ni lui, ni le lecteur n'aura la réponse. C'est que le narrateur et l'être humain en général, est lui-même une écriture, il est « calligraphié sur le tissu de qui est » :

> Un homme est, de même, forme et expression, graphie tracée sur la matière illimitée, vocable indifférencié de ce qui est. Je suis donc fait à l'image des inscriptions qu'enfant je projetais sur mes palets d'os, de pierre, de bois, de fer, probablement même à l'image d'un seul de leur mots, d'une seule de leurs lettres. Je suis calligraphié sur le tissu de ce qui est, dont autant que moi sont tirés les sacrificateurs. De ces derniers, certes, les circonstances m'ont séparé : j'étais la lettre et ils étaient les

lecteurs. Mais je pouvais bénir mon corps disloqué, fendu, brûlé. Elles auraient pu être différentes, faire d'eux la lettre et de moi le lecteur. (c'est moi qui souligne). (p. 121-122)

Les tortionnaires sont des « sacrificateurs », des prêtres d'un rituel de torture qui sacrifient les villageois. Qui est leur Dieu cruel ? Pour quelle cause les victimes sont-elles sacrifiées ? Le narrateur n'en parle pas. Lui et les tortionnaires sont fabriqués du même tissu ; ils sont tous des êtres humains. Ce qui est important pour le narrateur c'est que les circonstances ont fait qu'il n'est pas un tortionnaire. De façon très inattendue, Dib compare les tortionnaires à des lecteurs et le torturé à une lettre. Si on interprète la métaphore, on peut constater que le lecteur est le coupable : c'est celui qui disloque, manipule, maltraite et assujettit le texte à sa volonté dominatrice. Dib semble dire que si on veut éviter les guerres, il faut ne pas vouloir dominer et assujettir le monde. Pour ma part, lectrice du « Talisman », je suis obligée de dominer et de manipuler le texte de Dib, cette allégorie de la lecture, afin de le comprendre et de l'interpréter.

Ce texte énigmatique qui parle en même temps d'une façon réaliste de la torture, évoque un texte de Franz Kafka, *In der Strafkolonie* (1919), (en français *Dans la colonie pénitentiaire*) dans lequel un officier, sur une île déserte qui sert de colonie pénitentiaire, explique à un voyageur le fonctionnement d'une machine infernale à torturer. A l'aide de cet ingénieux appareil, le jugement s'inscrit dans le corps nu du torturé et ce faisant, le tue avec ses phrases d'acier. L'encre et le sang se mêlent. Pendant la torture, le torturé doit déchiffrer le jugement inscrit sur son corps. Mais comme il ne peut pas le déchiffrer avec ses yeux, il le fait avec ses blessures. Quand il aura tout lu, il sera mort et sera jeté dans un fossé : « Cela débute autour des yeux. De là cela s'étend. A cette vue, l'on serait tenté de se coucher avec lui sous la herse. Non qu'il se passe rien de plus, simplement l'homme commence à déchiffrer l'inscription, il pointe les lèvres comme s'il écoutait. Vous l'avez vu, il n'est pas facile de déchiffrer l'inscription avec ses yeux ; mais notre homme la déchiffre avec ses plaies. C'est au demeurant un gros travail ; il lui faut six heures pour en venir à bout.

Mais alors la herse l'embroche entièrement et le jette dans la fosse où il va s'aplatir dans un claquement sur la ouate et l'eau mêlée de sang. Justice est faite, alors, et le soldat et moi nous l'enfouissons." [36]

Comme « Le talisman », ce texte pose beaucoup de questions, tourne autour d'une énigme qui n'est jamais résolue. Non seulement il y a des lettres sur le corps maltraité du torturé ; le juge-bourreau déploie aussi un texte illustré de dessins concernant la machine à torturer devant les yeux du voyageur-lecteur, que celui-ci n'arrive pas à déchiffrer :

> - Lisez, lui dit-il.
> - Je ne peux pas, dit le voyageur, je vous l'ai déjà dit, je ne peux pas lire ces feuilles.
> - Mais regardez donc la feuille de plus près, dit l'officier en s'approchant pour lire avec le voyageur. Comme cela ne servait à rien non plus, il suivit de très haut, avec le petit doigt, les dessins du papier, comme s'il fallait à tout prix éviter d'y toucher, mais pour tout de même en faciliter la lecture au voyageur. Lequel se donnait d'ailleurs de la peine, pour faire à l'officier ce plaisir-là au moins, mais il n'y avait rien à faire. Alors l'officier se mit à épeler l'inscription, puis il la relut tout d'un trait :
> - « Sois juste », voilà ce qu'elle dit. A présent, tout de même, vous la lisez.
> Le voyageur se pencha tellement près du papier que l'officier l'écarta, de peur que l'autre le touche ; or, le voyageur ne dit rien de plus, mais il était évident qu'il n'avait toujours rien pu lire.[37]

Le juge bourreau et le voyageur ne partagent pas la même langue écrite. Kafka et Dib mettent la torture en rapport avec la lecture. Avec un texte qui est impossible à déchiffrer Kafka insère de l'ironie dans son récit : le bourreau lit « sois juste » dans le texte énigmatique, alors que le jugement qu'il fait inscrire dans le corps de la victime est cruel et on ne peut plus injuste. Quand un être humain torture un autre être humain, il s'agit d'une rupture d'un lien commun, du contrat social qui implique qu'il faut reconnaître l'autre comme un être humain. Le bourreau et la victime ne partagent plus le même langage, la même écriture, ni le même monde. L'ancien monde est devenu illisible.

Après les réflexions mystiques au cours desquelles le narrateur a constaté qu'il est une lettre, il a l'impression d'être parvenu à l'origine : il y a de nouveau un espoir, une possibilité de vie, le jour se lève :

> Pendant que je me livrais à mon interrogation inquiète, le jour s'était levé sur un espace où la souffrance est réparation, le silence parole, le vide objet, la question réponse, le déchirement réconciliation. (p.122)

Comme d'autres écrivains, l'auteur brésilien Clarice Lispector par exemple, Dib s'inspire d'un univers mystique qui se traduit souvent à l'aide de la figure de style de l'oxymoron. La figure (du grec oxumôron, de oxus : « aigu, fin » et de môros : « sot, fou ») consiste à allier deux mots de sens incompatibles pour leur donner plus de force expressive. Manière pour l'auteur de rendre ce qui ne se voit pas et ce qui est difficile à penser. La nouvelle abonde en formulations paradoxales comme « les yeux se referment sur une vision », pour exprimer comment le monde intérieur du personnage se penche sur le talisman qui flotte devant ses yeux. L'oxymoron combine ici l'acte de refermer et la vision. Au début du texte, le lieu est « hanté par de muettes ombres », mais il est en même temps « vide et abandonné ». Ce vide hanté est du même ordre qu' « un abîme de temps s'était creusé ». A la fin de la nouvelle on lit qu'un « mutisme peuple la voix du vent » et que dans la nuit « une clarté plus profonde » brille. Dib allie donc le vide et le plein, le mutisme et la voix, et la clarté et l'obscurité. Dans ce monde mystique, le « je » s'unifie à l'univers, il devient souffle, il « habite l'air, et la lumière qui brille éternellement ». L'expérience de la torture a fait que le narrateur ne peut plus se réconcilier avec les êtres humains, mais avec le monde, l'univers qui l'entoure. Dans cette perspective aussi on pourrait interpréter l'état du narrateur comme la mort : une mort qui n'est pas un anéantissement, mais un passage à un autre état dans lequel les morts ne sont pas séparés de l'univers, mais font un tout avec celui-ci.

Allégorie de lecture du monde et du texte dibien, « Le talisman » est un texte énigmatique dans lequel une séance de torture bascule dans une quête mystique, pendant laquelle les tortionnaires sont comparés à des lecteurs. Le narrateur essaie de déchiffrer un monde où des êtres humains torturent d'autres êtres humains et où une victime aurait pu être un bourreau. A quoi le narrateur

doit-il sa chance ? Comment se peut-il que le talisman sauve sa vie ? Ou bien est-il mort, au contraire, et le récit est-il alors un message d'outre-tombe ? C'est la grande énigme que le texte ne résout pas. Les deux signes du talisman (le carré et la spirale) qui s'imposent au narrateur signifient entre autre la permanence de l'être. Désormais le narrateur est seul et entouré de « muettes ombres ».

Comme dans l'univers de Beckett, il peut seulement attendre, « je veillerai, j'attendrai ». Je serais tentée de voir dans cette attente, cette veille, la présence des morts. Dib décrit une forme de vie dans l'au delà: le narrateur n'a plus besoin de nourriture, ni de refuge. Grâce au talisman, il se sent unifié à l'univers[38]; c'est pour cela qu'il ne se sent pas seul.

Conclusion

Le plus souvent, dans la fiction sur la guerre, les personnages assistent à des scènes de torture et entendent des cris (comme dans *L'opium et le bâton*), mais peu de personnages subissent eux-mêmes la torture. Très peu d'auteurs du corpus entrent dans les chambres de torture.

Si la littérature choisit la voie du réalisme, elle court le risque de produire du kitsch. Il n'y a que la victime, le témoin, comme Henri Alleg ou Bachir Hadj Ali (torturé par le gouvernement de Boumediène en 1965)[39], ou Jean Améry, qui puisse se permettre de décrire de façon réaliste ce qu'il a enduré. Mais il y a des limites. Alleg par exemple ne décrit jamais ses douleurs. Peut-être parce que son texte devait servir d'exemple aux autres combattants, comme l'écrit Myriam Ben : Alleg a tenu, et le narrateur peut s'accrocher à cette force.

Les écrivains, quant à eux, imaginent des scènes de torture. Représenter l'inimaginable en littérature est seulement possible quand l'écrivain « invente ». La tragédie se rejoue, doit être mise en scène, écrit Assia Djebar dans la citation mise en exergue. En littérature, pour évoquer la torture, un auteur n'a d'autres possibilités que de devenir « anti-réaliste », comme dans la description des douleurs de Zoulikha à l'aide d'un vocabulaire érotique classique. La représentation de la torture en fiction chez Djebar est liée à une écriture transgressante : le corps de femme torturé par le colonisateur trouve sa liberté. Il n'y a que l'art et la littérature qui permettent une telle transgression libératrice. Le narrateur de Dib s'est également dématérialisé et flotte dans l'au-delà.

Dans une chronique publiée dans la revue *PMLA* (Publication of the Modern Language Association of America), Marianne Hirsch prend un essai sur la torture de Jean Améry[40] comme point de départ d'une réflexion sur la représentation des détails de la torture et de la douleur subie par une victime. Ces réflexions offrent une bonne illustration de ce recours à l'imagination quand il s'agit d'évoquer des cruautés extrêmes. Dans son essai, Améry évoque

l'impossibilité de décrire sa douleur, parce que « *comparisons only lead to a « hopeless merry-go-round of figurative speech* », écrit Hirsch. Et elle poursuit sa réflexion en citant Améry d'abord dans la traduction anglaise : « *The pain was what it was… Qualities of feeling mark the limit of the capacity of language to communicate ("Sie markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens*")"[41] L'expérience de la torture est à la limite du langage, ne peut être communiquée. Contrairement à Alleg, Améry réfléchit sur les limites de la représentation et c'est pour cela que son essai est d'ordre littéraire et philosophique.

L'expérience de la torture est à la limite du langage : c'est pourquoi Nora ne peut rien raconter de son expérience et bascule dans la folie. Le narrateur du « Talisman » entre dans un monde surréel, quand est venu son tour : il ne communiquera pas sa douleur au lecteur. Dib ne veut pas représenter l'extrême violence dès lors qu'elle est appliquée au narrateur : quand son tour vient d'être torturé, la narration bascule dans un monde mystique, un monde de songes et de délires. En procédant ainsi, Dib attire notre attention sur la représentation de l'horreur, impossible pour lui dès qu'il s'agit d'un « je ». Il remplace la réalité de la torture par la métaphore de la lecture.

Dans le texte de Djebar, le corps individuel de Zoulikha se transforme en un grand corps anonyme pour devenir toutes les femmes, pour devenir tellurique. Grâce à l'écriture, le corps maltraité de Zoulikha devient un « corps parlant », qui se souvient. C'est la création d'un écrivain qui permet d'imaginer la transformation du corps torturé. Le témoignage est en rapport avec un seul individu, qui dénonce et qui veut dire la vérité, la littérature peut atteindre l'universalité, c'est-à-dire parler de *tous* les corps martyrisés, par le biais de l'imagination et de la transgression.

Par l'imagination et la transgression, par l'intégration dans un projet qui dépasse ou détourne vers un autre but la scène de violence, la littérature peut, elle aussi, contribuer à « penser » la torture.

[1] Citation de Christiane Chaulet-Achour: « La question de la torture en Algérie. 1954-2002 » in *Conflits de mémoire, Paris 13 mars, 2002* (Paris : Karthala 2004), p. 20. Le *Cahier noir d'octobre* dénonce la torture d'Etat en Algérie, pratiquée en 1988-1989.
[2] Chaulet-Achour, Christiane. « La question de la torture en Algérie. 1954-2002 » in *Conflits de mémoire, Paris 13 mars, 2002* (Paris : Karthala 2004), p. 9.
[3] Mammeri, Mouloud, *L'opium et le bâton* (Paris : La Découverte 1992 [Plon 1965], p. 113. Cf. Chapitre 2, « La guerre de Libération nationale et la « mémoire officielle » en Algérie ».
[4] Il s'agit d'une petite sélection. D'autres textes méritent d'être étudiés, comme *Le désordre des choses* (1991), dans lequel l'auteur représente la torture subie par le communiste européen Fernand Yveton, exécuté par l'armée française en février 1957. Le 2 décembre, Yveton rédige un compte-rendu intitulé : « Mes déclarations sur les tortures que j'ai subies de la part de la police colonialiste d'Algérie soutenue par le gouvernement français ». Boudjedra s'est probablement basé sur ce témoignage pour décrire la torture du côté du torturé. Cf. Christiane Chaulet-Achour, « Barques de passeur : Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra, » in : E. Ruhe, ed., *Europas islamische Nachbarn : Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb* Bd. 2 (Würzberg :Königshausen und Neuman 1995), pp. 111-133.
[5] La nouvelle a été analysée au chapitre 2 : « La guerre de libération et la « mémoire officielle » en Algérie ».
[6] Copyright Musée National du Moudjahed. En 1976 il a eu lieu une lecture publique de "Nora" à la salle de l'ONAMO, sous l'égide du ministère du Travail. La lecture fut dirigée par Kateb Yacine à l'occasion de la journée de solidarité avec la Palestine. Cfr. Christiane Chaulet-Achour, o.c. p. 44.
[7] Myriam Ben, *Ainsi naquit un homme*, Alger, La maison des livres, 1982. Le recueil a été édité dans le cadre du concours organisé par le Musée National du Moudjahed, à l'occasion du 25 ème anniversaire du déclenchement de la guerre de libération Nationale.
[8] Chaulet-Achour, Christiane. « La question de la torture en Algérie. 1954-2002 » in *Conflits de mémoire, Paris 13 mars 2002* (Paris : Karthala 2004).
[9] En 1950, quand trois jeunes instituteurs, Myriam Ben comprise, essayaient de démontrer qu'il y avait des milliers d'enfants non-scolarisés, Myriam Ben a fait la connaissance de Maurice Audin: 'C'est alors que j'ai fait la connaissance de Maurice Audin, jeune étudiant en mathématiques, qui était venu assurer une permanence avec son bébé dans la poussette…' Cf. Christiane Chaulet-Achour, o.c., p. 32.
[10] Djebar, Assia, *Les enfants du nouveau monde* (Paris : Collection Bibliothèque 10/18 1973 [1962]), p. 277.
[11] Cf. chapitre 3: "Le désenchantement I".
[12] Djebar, Assia. "La mémoire des femmes", entretien avec Eliette Armel, in *Le magazine littéraire* (juin 2002). Mireille Rosello montre que le roman sur Zoulikha prend source dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978). Dans ce film sur la mémoire des femmes de Cherchell (dédié à Zoulikha) et qui est passé à la télévision algérienne, la cinéaste consacre 7 minutes à la vie de la maquisarde, cf. Rosello, Mireille, « La femme sans sépulture et ses bourdonnements fertiles, » in : *Encontres méditerranéennes. Littératures et cultures France-Maghreb* (Paris : L'Harmattan 2006), p. 196.
[13] Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement,* (Paris : Des femmes 1980), p. 127.
[14] Van der Poel, Ieme. « Djebar, l'Algérie et le corps politique » in *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles, CRIN* 34 1998 , p. 44-45.
[15] Van der Poel, Ieme. Article cité, p. 44.
[16] Kinebanian, A.E. *Le génocide des Arméniens. La littérature de la mémoire*. Thèse non publiée. Faculteit der Geesteswetenschappen, Opleiding Franse taal- en letterkunde, Universiteit van Amsterdam, juin 2004. p. 25
[17] Dayan Rosenman, Anny. "Le corps blessé de l'Algérie", communication non publiée faite pendant le colloque *Regards croisés sur la guerre d'Algérie* (Clermont-Ferrand 2003).
[18]Dayan Rosenman, Anny, communication citée.
[19] Djaout, Tahar, *Les chercheurs d'os* (Paris: Editions du Seuil 1984), pp. 46-47.
[20] Rosello, Mireille, o.c., p. 203.
[21] Cf. Martin, Florence, « The Poetics of memory in Asia Djebar's *La femme sans sépulture*. A Study in Paradoxes," in: Hargreaves, Alec G., éd., *Memory, Empire , and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism* (Oxford: Lexington Books 2005), pp. 160-173.
[22] Stora, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, (Paris : Editions La Découverte 2002), P. 110.
[23] Ibsch, Elrud, "Preface" in: Ibsch, Elrud (éd.), *The conscience of humankind. Literature and traumatic experience* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000), volume 3 du 15ème congrès de l'International Comparative Literature Association, "Literature as Cultural Memory" tenu à Leyde en 1997.
[24] Cf. Chapitre 5: "Un "retour de mémoire": Le témoignage non littéraire et la torture".
[25] Cf. *Les enfants du nouveau monde* au chapitre I « Le pont doit sauter ».

[26] Poel, van der, Ieme, "Cri de coeur, cri de corps: La représentation du corps dans l'oeuvre d'Assia Djebar," in: *Le Maghreb Littéraire* VOL II, numéro 3 1998, pp 20-35, ici, p. 23-24.
[27] Vogelaar, Jacques. "Tazmamart, ervoor en erna, de roman na de feiten" in *Raster* 101, (Amsterdam: De Bezige Bij 2003), p. 10.
[28] Brouwers, Jeroen. *Rouge décanté*. Traduit du néerlandais par Patrick Grilli, (Paris : Editions Gallimard 1995). Titre original, *Bezonken rood*, 1981.
[29] Kousbroek, Rudy. *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's 6.* Amsterdam Meulenhoff, 1992, p. 451.
[30] Dib, Mohammed. *Le talisman*, (Arles : Actes Sud 1997 [Editions du Seuil 1966]).
[31] Chaulet-Achour, Christiane. "La guerre de Libération nationale dans les fictions algériennes" in *Nouvelles nouvelles. Trente ans après. Nouvelles de la guerre d'Algérie* (Paris : Le monde Editions 1992), p. 150.
[32] Cf. Chapitre 1 « Le pont doit sauter ».
[33] Dans le catalogue de l'exposition *Photographier la guerre d'Algérie* (dir. Laurent Gervereau et Benjamin Stora), j'ai trouvé une photo prise à la sauvette en 1960 par un appelé. La légende en dit long : « A la suite d'une tentative de destruction d'un pont sur le territoire de Chekfa, village proche de Djidjelli (Nord-Constantinois), les autorités militaires ont regroupé tous les adultes du village pour les faire marcher devant un blindé sur une route supposée minée. » (p.70).
[34] Kacedali, Assia. " En quête d'une autre histoire: Lecture de deux nouvelles *Naëma disparue* et *Le talisman* in *Itinéraires & contacts de cultures* volume 21-22 cf. www.limag.com
[35] Khadda, Naget. *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix en Provence, Edisud 2003, p. 8.
[36] Kafka, Franz. *In der Strafkolonie* (Milan: La Spiga 1990 [1919]), p. 30. Traduction française de Bernard Lortholary in : Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles* (Paris : GF-Flammarion 1991), p. 100.
[37] Kafka, traduction française, o.c. p. 117.
[38] Le sacrifice, le martyre du narrateur a mené aussi à la reconquête de soi. Il est un initié. Dib naquit à Tlemcen, ville qui a joué un rôle intellectuel de grande importance dans l'histoire de l'Algérie. La ville était un centre religieux dès le XIIe siècle et constitua en 1248 un royaume berbère. Tlemcen abrite le mausolée de Sidi Boumediene, le grand maître du soufisme. Selon Naget Khadda, Mohammed Dib est imprégné de l'héritage intellectuel et artistique de Tlemcen, ancienne capitale du royaume abdelwadide, qui a constitué aussi un refuge pour les andalous, tant juifs que musulmans, après la Reconquista cf. Khadda, Naget, o.c., p. 11.
[39] Il a écrit un témoignage, *L'arbitraire*, publié par Les Editions de Minuit en 1966. En 2006 une nouvelle édition a vu le jour.
[40] Il s'agit de *Jenseits von Schuld und Sühne: Überwältigungsversuche eines Überwältigten*. München, Szczesny, 1966.
[41] Citation de Marianne Hirsch in "Editor's Column: The First Blow-Torture and Close Reading" in *PML*A. *Publications of the Modern Language Association of America* Volume 121 Number 2 (March 2006), p. 365.

Troisième partie: Une guerre peut en cacher une autre: la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie après 1992.

Chapitre 7

Auteurs et personnages assiégés

Tuer les justes, puisque les injustes se calfeutrent, s'abritent, continuent à engranger leurs profits. Viser celui qui parle, qui dit « je », qui émet un avis ; qui croit défendre la démocratie. Abattre celui qui se situe sur le passage : de la pluralité de langues, de styles de vie, celui qui se tient en marge, celui qui marche, insoucieux de lui-même ou inventant chaque jour sa personnelle vérité. Seulement à présent, ayant déversé un tout petit peu de mon inconsolable écoeurement, je peux m'avancer vers le corps, vers le cœur, vers le visage et le sourire de Youssef Sebti. Youssef, poète égorgé, deux jours après Noël 1993, près d'Alger.
Assia Djebar, *Le blanc de l'Algérie*

A la mémoire de mon ami, l'écrivain Tahar Djaout, assassiné par un marchand de bonbons sur l'ordre d'un ancien tôlier.
Dédicace de Rachid Mimouni dans *La malédiction*.

GHARIB : Le seul avenir qu'ils nous ont offert c'est leur maquis et leur guerre. Et ils s'étonnent aujourd'hui que leurs enfants n'aient qu'un seul rêve, mourir ou donner la mort.
Mohamed Kacimi, *1962* (Théâtre, 1998).

Introduction

La troisième partie de cette étude est consacrée à la représentation de la guerre d'Algérie après 1992. Une représentation modelée sur l'histoire récente de l'Algérie, théâtre d'une guerre civile sanglante qui s'annonce en 1990 et se termine théoriquement au début des années 2000. Cette guerre entre groupes islamistes armés et forces de sécurité de l'Etat a fait entre 150.000 et 200.000

morts. Il existe une relation entre la recrudescence de la violence en Algérie et la remémoration de la guerre d'Algérie dans les romans écrits (ou remaniés) à partir de 1992/1993. En réutilisant le matériau mémoriel des années l954-1962, les écrivains tentent de comprendre la nouvelle spirale de violence des années 90. Pour beaucoup d'entre eux, si les « années sanglantes » ont pu frapper l'Algérie, c'est à cause d'un blocage de mémoire[1].

Le 12 juin 1990, le parti islamiste FIS (Front Islamique du Salut) qui veut instaurer un état islamiste en Algérie, remporte les élections municipales avec 54,25% des suffrages exprimés contre 28,13% au FLN, le parti au pouvoir. Les islamistes comprennent qu'ils ont toutes les chances de remporter les élections législatives de 1992 et d'arriver au pouvoir. Ce qui s'avère être le cas au premier tour des élections législatives en décembre 1991. Craignant l'arrivée d'un gouvernement confessionnel à l'iranienne, l'armée algérienne intervient en janvier 1992, interrompt le processus électoral et déclare littéralement la guerre aux islamistes. Cette guerre signifie une violence sans bornes non seulement de la part des groupes islamistes, les massacres impitoyables de la population civile et les assassinats de nombres d'intellectuels comme Tahar Djaout, Mahfoud Boucebci, M'Hamed Boukhobza, Abd el- Kader Alloula et Youssef Sebti, mais aussi de la part de l'Etat, qui a recours en retour à une gestion ultraviolente du conflit. Nombres d'Algériens ont pris le chemin de l'exil pour fuir la violence et la mort.

Dans le présent chapitre, j'étudie la mémoire littéraire de la guerre, dans le contexte de ce que l'on appelle parfois « la deuxième guerre d'Algérie ». Cependant, le point de départ reste l'événement historique de 1954-1962 et je ne vise pas à étudier la représentation en fiction de la « sale guerre »[2]. Ce qui m'intéresse, c'est la relation entre les deux moments historiques et la comparaison entre les deux événements telle qu'elle est établie par des auteurs algériens francophones comme Djebar, Boudjedra, Mokeddem et Mimouni[3]. Comment la fiction algérienne francophone remémore-t-elle la guerre de

libération dans le contexte de cette nouvelle guerre tout aussi cauchemardesque? Les « fous de dieux » sont particulièrement féroces envers les femmes indépendantes (qui ne portent pas de voile) et les intellectuels (hommes et femmes) francophones : Pendant les années 90, les auteurs n'étaient plus en sécurité dans leur pays. Mokeddem avait déjà choisi le chemin de l'exil à la fin des années 1970 pour se libérer des contraintes de la tradition arabo-musulmane. Mais elle sera menacée de mort à Montpellier, ville où elle a élu domicile et où elle travaille comme médecin. Mimouni se trouvait sur la « liste de morts » des islamistes et s'est réfugié au Maroc[4]. Menacé d'une fatwa, Boudjedra a dû se cacher à Paris. [5] Il est compréhensible qu'après 1992, ce ne soit plus la mémoire de 1954-1962 qui intéresse les auteurs, mais l'Algérie « de maintenant », qui suscite de la colère, de l'indignation et qui occupe les écrits[6]. Si la première guerre resurgit cependant, cette mémoire doit forcément éclairer l'actualité algérienne des années 90. Nous allons voir comment ces auteurs « assiégés » par les intégristes, créent des personnages assiégés.

La houria enchaînée

En 1990, une nouvelle voix algérienne francophone entre en littérature : celle de Malika Mokeddem (1949) qui publie une autobiographie déguisée : son premier roman *Les hommes qui marchent*. L'auteur, qui a cinq ans quand la guerre d'indépendance éclate, décrit les événements par le biais du regard d'une petite fille, Leïla, qui grandit comme sa créatrice au pied d'une dune dans le désert algérien (à Kénadsa). Les hommes qui marchent, c'est le peuple algérien qui marche vers son indépendance entre 1954 et 1962. En même temps l'expression réfère aux bédouins, aux ancêtres, les « hommes bleus » qui nomadisent depuis des siècles dans le désert. C'est la grand-mère, l'aïeule, Zohra, qui incarne tous ces bédouins et qui raconte l'histoire des nomades à sa petite fille[7]. Suite aux

mesures du pouvoir colonial, la famille s'est sédentarisée, mais les caravanes sont toujours en route dans la tête de Zohra. C'est grâce à cette voix puissante et pleine d'images, que Leïla, qui s'exilera en France, va prendre la plume et décrire les contes de sa jeunesse, pendant la guerre. La voix de la grand-mère l'incite en même temps à continuer à marcher « (…) et marche, car les déserts sont de grands larges au bord desquels l'immobilité est une hérésie » :

> Alors, haletant sous l'emprise de cette obsédante incantation, Leïla s'arrêta. Elle prit sa plume. Raconter ? Raconter… Mais par où commencer ? Il y avait tant à dire ! Elle n'eut pas à chercher longtemps. Sa plume se mit à écrire avec fébrilité, comme sous la dictée de l'aïeule qui revivait en elle. Un souffle puissant dénoua ses entrailles et libéra enfin sa mémoire[8].

C'est donc la voix de la grand-mère qui libère la mémoire. Les souvenirs dans *Les hommes qui marchent* ont été inspirés par l'aïeule qui raconte dans un arabe dialectal, marqué par la lenteur et « la flamboyance des contes de l'oralité ». « Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture (celle des nomades, DS), donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe, avant l'accès aux livres. Ma grand-mère, devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilée dans « l'immobilité » des sédentaires et ne cessait de me conter son monde, » a raconté l'auteur. [9] Dans ce qui suit, je ne m'intéresse pas à cette mémoire « nomade » transmise par la grand-mère, mais plutôt à la mémoire individuelle (souvenirs personnels) et à la mémoire transmise (« cultural memory ») liées à la guerre d'Algérie. J'étudie notamment un fragment de texte situé dans les années soixante-dix et qui préfigure la guerre civile. Mokeddem a réécrit ce fragment pour l'édition de 1997. En 1993, l'auteur acquiert une renommée internationale grâce à la publication de son troisième roman *L'interdite*, qui comprend une scène de menace de lynchage où l'on retrouve un écho de la scène-clé des *Hommes qui marchent*. Dès *L'interdite* et *Des rêves et des assassins* (1995), c'est l'actualité

sanglante en Algérie qui occupe l'écrivain dans ses fictions. Il n'est donc pas étonnant qu'en 1997 elle publie une version remaniée des *Hommes qui marchent*, qu'elle considère elle-même désormais comme la seule version officielle[10]. Il faut garder à l'esprit que la première version du roman a été rédigée avant l'éclatement de la guerre civile en Algérie et que la deuxième a été remaniée quand cette guerre avait atteint son paroxysme. La première version pourrait être lue comme un avertissement contre l'influence grandissante des islamistes en Algérie. Je serais tentée de dire que la deuxième version a été publiée pour souligner que l'intégrisme, en Algérie, s'est manifesté dès l'indépendance. Les citations qui suivent sont empruntées à l'édition de 1997, à l'exception de la dernière.

Comme Assia Djebar, Mokeddem insère de l'histoire orale dans sa fiction. C'est par le biais de la grand-mère que nous apprenons les événements terribles de Sétif. C'est elle qui « visite » ce lieu de mémoire et en transmet l'histoire à sa petite fille. La langue de l'aïeule est une langue flamboyante, rythmée, grâce à un arabe plein de couleurs et d'images, que l'auteur nous rend en français, (par exemple « Noir d'une tragédie qui hantera l'œil roumi ») :

> Mai 1945 s'inscrivait dans toutes les mémoires, de façon hélas ! bien différente : la victoire et la joie pour les Français, Sétif et le deuil en Algérie. Quarante-cinq mille Algériens tués parce qu'ils avaient osé réclamer pour eux-mêmes la liberté. Pourtant beaucoup des leurs venaient de donner leur vie aux côtés des Français afin de la rétablir en France… C'est depuis cette date que les femmes de l'Est algérien ont troqué le blanc haïk contre un drapeau noir. Noir d'une tragédie qui hantera l'œil roumi. Elle veillera à ce que la clémence du temps ne lui accorde pas trop facilement l'oubli de ces méfaits. » P. 31.

Ce qui frappe, c'est que Mokeddem maintient le nombre de victimes avancé par la propagande du FLN. Bernard Droz et Evelyne Lever écrivent que le nombre

de 1500, admis par l'administration française paraît trop inférieur à la réalité ; selon les deux historiens, il faut multiplier ce chiffre par quatre ou cinq[11].

« Sétif » constitue la première référence historique du roman. 1945 annonce 1954, date qui surgit au chapitre 3, où un narrateur omniscient prend le relais de l'aïeule et raconte la naissance de Leïla, ensuite le tremblement de terre d'Orléansville qui coïncide avec l'année de la guerre de libération. Sur le plan métaphorique, cette « convulsion de terre » annonce la ruine du pouvoir colonial en 1962. Ce n'est qu'à la fin du chapitre que le narrateur raconte que la guerre éclate un mois après l'entrée à école de Leïla. Peu à peu, cette guerre va pénétrer dans la vie intérieure de la petite fille, va même chasser les nomades des contes de Zohra. D'abord Leïla et sa famille vivent sous l'occupation des hommes de Bigeard et à l'indépendance, la petite fille vit sous « l'occupation » des contraintes du clan et de l'intégrisme montant. Une nouvelle guerre commence. Paradoxalement, la libération signifiera enfermement et même menace de mort pour elle.

Pour raconter la guerre, Mokeddem s'est basée sur les 6 tomes d'Yves Courrière[12] sur la guerre d'Algérie[13]. Le narrateur nous dit que la famille Ajali se tient au courant grâce aux informations à la radio, l'émission *« Saout El Djezaïr »*, diffusée à partir du Caire. La guerre d'Algérie est représentée à l'aide d'ouvrages historiques (mémoire transmise), de mémoire individuelle et d'un appel à l'imagination. Le narrateur insère des précisions, faits et dates historiques pour étoffer les positions politiques des protagonistes (Tayeb, le père de Leïla, et Bellal, son oncle), qui sont Messalistes. Cette voix historique (« la loi de 1947 », « la loi cadre », « le 6 février 1955 », « le 20 août 1955 », « la réédition de Sétif ») prend souvent le relais dans la narration et se mêle à une voix littéraire (« sombre et sanglant anniversaire ») qui commente:

> Tayeb, Bellal et les autres avaient fondé de grands espoirs sur le gouvernement Mendès. La loi de 1947[14] et la loi-cadre[15] passeraient. Cette fois, les colons n'y

> pourraient rien. Et les salaires de misère des Arabes s'en ressentiraient. Leur dignité aussi. Mais, le 6 février 1955, Mendès était renversé par les soins de quelques gros colons. Les puissants Français d'Algérie entendaient dicter leurs lois au gouvernement de la République (…) Un événement sinistre allait pourtant redonner courage au petit noyau. Le 20 août 1955, date anniversaire de la déposition du roi du Maroc, Mohamed Ben Youssef, le Constantinois s'enflammait. C'était, dix années après, la réédition de Sétif. Sombre et sanglant anniversaire. La lutte s'étendait donc et donnait le coup d'envoi à l'engrenage : répressions-violence-répression. L'irréparable avait déjà commencé. P. 93-95.

On pourrait dire que le narrateur lutte avec deux positions dans le temps (le moment de la guerre, et le moment de rédaction, les années 90) : d'une part, le narrateur veut transmettre l'espoir grâce à la lutte de libération (« plutôt mourir que laisser le roumi continuer à m'écraser », ou « Nous vaincrons ! »), mais d'autre part, il « trahit » qu'il connaît le déroulement de la guerre. Il exprime sa tristesse devant l'engrenage fatal de la guerre : « répression-violence-répression. L'irréparable avait déjà commencé ». Le narrateur décrit donc la situation de l'intérieur (la famille, l'oncle militant, le père collecteur de fonds pour le FLN, l'enfant aux prises avec l'angoisse) et de l'extérieur (évaluation historique, mémoire transmise basée sur des œuvres historiques écrites par un historien français après le conflit, dans les années 70).

Jusqu'ici, on a vu la guerre par le biais de la mémoire d'anciens maquisards ou maquisardes et c'est la première fois qu'on la lit à travers les yeux d'une petite fille qui vit avec sa famille au désert, loin des grandes villes d'Oran et d'Alger. Mais quoique les Ajali vivent loin des centres de décision et de la « bataille d'Alger », la guerre pénètre de plus en plus dans leur vie de tous les jours. Kénadsa ressemble à une grande caserne et les militaires ont installé un champ de tir tout près de leur maison. Désormais les Ajali sont littéralement encerclés par l'armée :

> Les hauts murs de la cour leur cachaient l'extérieur. Mais dan un coin, le toit du four à pain offrait une plate-forme d'observatoire. Tayeb, Khellil et Zohra s'y précipitèrent aussitôt, suivis par Leïla. Là serrés les uns contre les autres, les yeux au ras du mur, ils découvrirent un spectacle qui leur glaça le sang. Des chars d'assaut et des blindés cernaient la maison, le château d'eau et les ateliers. P. 108.

Les paras entrent dans la maison la nuit, à une, deux, ou trois heures du matin. A ces occasions, la famille est alignée dans la cour contre un mur. Elle est hantée par la brutalité des « hommes de Bigeard ». Tout le monde dort habillé. Parfois les paras emmènent Tayeb, le père de Leïla, qui travaille pour le FLN. Le narrateur nous a raconté que la torture s'est systématisée dès 1957, pendant la bataille d'Alger, mais Tayeb ne sera pas torturé (« Ils ne m'ont pas passé à l'électricité ») ; il subit cependant des sévices (« il essayait de cacher à sa famille les marbrures de sa peau »). Leïla et la famille vivent dans l'angoisse à cause de Bellal, qui sera tué au maquis, de Tayeb qui est emprisonné régulièrement, du champ de tir (avec des rafales de mitrailleuses au petit matin) et de l'omniprésence des militaires, qui viennent souvent la nuit. Mokeddem montre les séquelles psychologiques de la violence et des menaces. En même temps, elle montre que ce sont les actes de répression qui forcent les membres de la famille à choisir une position de plus en plus radicale. Bellal prend le maquis en 1958, parce que son frère a été arrêté[16].

La violence de la guerre a chassé les hommes bleus dans l'imaginaire et les rêves de la petite fille. Dans une scène qui se déroule sur le champ de tir et qui revient ensuite dans un cauchemar de Leïla, Mokeddem insère la mémoire traumatisante dans son récit. Leïla et les autres enfants sont fascinés par les gerbes de sable soulevées par les tirs. Après le départ des militaires, ils vont chercher les cartouches dans le sable. Ils ramassent aussi des paquets de cigarettes « aux couleurs vives ». Ainsi le champ de tir est devenu un jardin d'enfants dangereux, un « lieu de mirage ». Les grenades se transforment en

jouets. Un jour, Leïla entend une explosion et un cri « inhumain » ; en courant pour échapper au danger, elle voit un bras gisant seul, « main fermée hachis de chair ensanglantée », dans le sable. Plus loin elle voit encore un autre membre. Le monde qui entoure la fillette bascule. Elle ne reconnaît plus la dune. Le désert est devenu un théâtre où se déroule une tragédie. L'auteur a choisi un oxymoron, « interminable cri muet » pour attirer notre attention sur la violence inouï de l'événement et la douleur qu'il provoque chez la petite fille:

> Celle-ci [la dune, DS] n'était plus qu'un théâtre tragique, une convulsion colossale. Le ciel s'échappait d'elle, sec et violent, un sanglot cosmique. Le silence était un couperet suspendu au fil d'un interminable cri muet. Leïla tomba a terre. Et la dune que ne retrouveraient plus ses yeux écrasa sa gorge et sa poitrine. P. 105

Le bras mutilé, qui fait penser à celui évoqué par Djebar dans *L'amour, la fantasia*[17] est comme un indice que le monde a radicalement changé de visage. Leïla n'oubliera jamais cet événement traumatisant, qui va la hanter dans ses rêves. La voix de la grand-mère n'offre plus de consolation. La nature, le désert, partage les émotions de la protagoniste, et devient une alliée. Elle verse un sanglot et se transforme en témoin silencieux du désastre. On va voir que lors d'un deuxième événement traumatisant, à l'indépendance, la nature sera de nouveau une alliée.

Le bras mutilé revient dans un cauchemar dans lequel l'auteur fait fusionner les taches des uniformes des paras avec le sang des maquisards assassinés, les rafales du vent de la dune, l'explosion, le cri d'enfant et le petit bras. C'est l'imaginaire et l'écriture qui amplifient, dilatent, la mémoire traumatisante, la souffrance indicible. De nouveau les sentiments douloureux sont projetés sur la dune:

> Dans les rafales du vent s'élevaient des gémissements. La dune respirait comme un poumon malade. Elle écumait, tirait et cornait. Elle se soulevait et explosait en un

> énorme tourbillon. Le sable cardait et criblait les uniformes qui disparaissaient, comme attaqués par un acide. Dans ce vacarme, une explosion, un cri d'enfant et la vision d'un petit bras, le poing serré, et à sa racine, une fleur de sang. Leïla se réveillait. Tremblante, elle écoutait longtemps la tourmente des sables, la *hadra* [18]des dunes dans la furie du vent. P.133.

L'indépendance en 1962 signifie un nouveau siège pour Leïla, cette fois-ci la menace vient de son propre clan et de la nouvelle société. D'abord, elle voit comment les communautés juives et européennes quittent l'Algérie, ce qui sonne le glas d'une Algérie multiculturelle et plurielle. Tout au long de son œuvre, Mokeddem plaidera pour la différence et la diversité. Aux yeux de Leïla, le vide que les Européens laissent derrière eux comporte une « obscure menace ». Elle sent que « le danger est imminent ». Il est insupportable pour elle que le bonheur des siens, ait pour conséquence le malheur des autres. Les Européens et les Juifs jouent un rôle positif dans le roman : c'est une Française qui convaincra Tayeb que sa fille doit aller à l'école ; la sage-femme, la Bernard, est une amie de la famille et offre souvent de l'aide ; Portalès, le chef pied noir du château d'eau intervient souvent pour empêcher que les paras arrêtent Tayeb. Avec leur départ, ou le suicide de l'une d'entre eux (Estelle), Leïla perd des « alliés » pour se battre contre la tradition arabo-musulmane qui veut l'emprisonner. D'ailleurs, les quartiers vides seront transformés en bidonvilles en quelques mois par les nouveaux habitants.

Une fois ses « alliés » partis, Leïla devient la victime de la tradition. Pour elle la liberté signifie désenchantement et enfermement. D'abord sa mère la « noue » : pour conserver sa vertu elle verrouille un petit cadenas attaché à une ceinture de laine entre les cuisses de Leïla. En fait « la houria » (la liberté) montre tout de suite des cicatrices. Les femmes doivent de nouveau être cloîtrées. Selon le narrateur, la jeune liberté porte déjà des chaînes, il la compare à Leïla, qui elle aussi est emprisonnée parce qu'elle a atteint la puberté. Le

narrateur dénonce l'obscurantisme dans le pays libéré, obscurantisme qui avait été occulté pendant la guerre contre le colonisateur:

> L'obscurantisme était occulté par un idéal collectif, se délivrer de l'oppression de l'occupant. L'indépendance et l'accession au pouvoir lui restituaient soudain toute son horreur : la pire des misères humaines. Et de lui viendraient les plus grands dangers. P. 246.

Ensuite on veut marier Leïla et ses parents la contraignent de porter le voile. La jeune fille, qui va au collège à Colomb-Béchar, réussit à échapper à cette menace : elle s'enferme dans sa chambre et ne mange plus rien. Au lieu de nourriture, elle se nourrit de livres qu'elle dévore la nuit. Leïla vit donc sous le « siège » de la tradition arabo-musulmane et mène une guerre solitaire pour échapper aux contraintes. Leïla « se barricade », elle vit un « exil mental » une « *innere emigration* »[19].

Son père n'accepte plus que Leïla soit en classe avec des garçons. Plus tard, à l'université, dans les années soixante-dix, on lui rend la vie impossible parce qu'elle sort avec des coopérants français. De plus, les étudiantes sont surveillées en permanence par des brigades de mœurs. Elles n'ont pas le droit de sortir avec des hommes, sauf si ceux-ci se trouvent être le frère ou le mari de l'étudiante en question. Le narrateur dénonce d'autres signes d'un intégrisme montant, par exemple les Frères musulmans venus d'Egypte pour enseigner l'arabe :

> Les accords de coopération, pour l'enseignement de la langue arabe, avaient été passés en majeure partie avec l'Egypte. Occasion inespérée pour celle-ci de se débarrasser d'une grande partie de la horde de Frères musulmans qui gangrenaient le pays depuis longtemps. On n'eut nul besoin, de part et d'autre, de l'appât financier pour précipiter ces fanatiques en Algérie. La belle proie que ce peuple longtemps opprimé et avide de combler ses lacunes en la matière ! Ce fut une véritable croisade. P. 283

L'intégrisme et l'indépendance fusionnent lors de la fête de l'anniversaire du déclenchement de la guerre[20]. La famille va à Colomb-Bechar avec Leïla et sa sœur, les seules filles non voilées. Les deux adolescentes excitent tant de mépris et de haine de la part des hommes, qui risquent de les violer parce qu'ils voient en elles des « putains », que Leïla et Bahia doivent s'enfuir pourchassées par une horde furieuse d'hommes qui veulent les lapider. Les deux jeunes filles se réfugient chez le photographe qui les cache derrière le rideau de fer de son magasin. Ce rideau de fer sera à moitié détruit, mais la police arrivera juste à temps pour éviter un carnage. Un policier se rend compte que la vraie Révolution reste à faire :

> -Ce sont des sauvages ! Nous sommes encore des sauvages ! Des dizaines d'hommes voulant lapider deux gamines dont tout le tort était de refuser de se laisser pincer les fesses ! Beaux pays ! Belles mœurs ! Belle façon de remémorer le déclenchement de la révolution algérienne ! Elle reste à faire la Révolution, la vraie. P. 290.

Ainsi le roman comporte deux moments clés traumatisants pendant lesquels le visage du monde change pour toujours. Pendant la guerre contre le colonisateur quand Leïla trouve le bras mutilé dans le champ de tir, et pendant la commémoration du déclenchement de l'insurrection, quand Leïla a 15 ans. Dans la voiture qui la ramène à Kénadsa après l'agression dont elle a été victime, la jeune fille, qui a de nouveau frôlé la mort, a le sentiment que quelque chose est rompu. Les hommes sont en guerre avec elle parce qu'elle ne veut pas se plier à une tradition qui ne donne aucune liberté aux femmes. Elle a perdu les dernières espérances qu'elle mettait dans son pays natal et sent qu'il y aura encore des menaces à venir. Leïla a une « intuition du désastre ». Il est intéressant de relever ici que dans la première version, le narrateur relie explicitement le traumatisme de la menace de lynchage à celui du champ de tir et de l'explosion. Leïla est submergée de haine et veut tuer à son tour. Son désespoir ne détruit

qu'elle, nous dit le narrateur. La mémoire qu'évoque Mokeddem est extrêmement traumatisante :

> Pendant le trajet, sur cette route droite qui se perdait dans la nuit, au bout des phares, quelque chose mourut tout au fond de Leïla. Bahia, complètement annihilée, restait prostrée, comme dans un coma. L'aînée aurait voulu pouvoir pleurer, hurler, mais son chagrin barricadé sur lui-même restait entier, muet. Cris et larmes ravinaient son âme et roulaient, profonds, leur fureur houleuse et dévastatrice sur le présent calciné. Un geyser de haine l'embrasa, la submergea. Une haine dévorante jusqu'à l'envie de meurtre fit exploser dans sa mémoire le souvenir des mitrailles sèches et quinteuses des bazookas. Ces bêtes de fer semblaient cracher des flammes dans une éruption de colère incandescente. Une crise de démence meurtrière qui saignait la dune et incrustait la mort dans son flanc-douceur. Comme elle aurait voulu en avoir une ce soir-là ! Elle l'aurait dressée dans un coin de la place et aurait criblé de mort tous ces sauvages enragés par un trop-plein de sperme rance. Mais elle n'avait aucune arme, alors elle fulminait, en silence. Et son désespoir ne détruisait qu'elle. (C'est moi, DS, qui souligne). [21].

Dans la deuxième version, celle de 1997, Leïa est plus visionnaire et moins submergée de rage (c'est le désert qui s'enragera). Ses sentiments sont moins destructeurs. La référence explicite à l'explosion, au traumatisme de guerre, a disparu. La perspective a changé : le lynchage n'est plus réitération de la violence guerrière, mais annonciation de la violence future. Le désastre imminent qu'elle ressent déjà est bien sûr la guerre civile, qui préoccupait l'auteur lorsqu'elle remania *Les hommes qui marchent* en 1997. Ce que Leïla vient d'endurer, est symptomatique des « menaces à venir » :

> Durant le trajet vers Kénadsa, Zohra garda un visage fermé. Des larmes baignaient les joues de Yamina. Leïla aurait aimé pouvoir pleurer, elle aussi. Pouvoir crier, cracher sa répulsion de ces barbares. Curieuse, cette sensation où se mêlaient une extrême tension et le sentiment de quelque chose de déjà rompu. Sur cette route droite qui se

> perdait dans la nuit, au bout des phares, Leïla sentait que ses dernières espérances en ce pays venaient de se disloquer. Ce qu'elle avait enduré en cette nuit, supposée fêter le symbole de la libération, lui parut soudain symptomatique des menaces à venir. Et cette intuition du désastre était une détresse supplémentaire. Le sentiment de solitude, éprouvé auparavant, n'était rien comparé à l'abîme qui, ce soir-là, s'était creusé en elle et autour d'elle. (C'est moi, DS, qui souligne). [22]

La Leïla de 1990 veut « cribler de mort les sauvages enragés », celle de 1997 sent que ce soir-là un abîme s'est creusé en elle et autour d'elle. La « tempête intérieure » se projette sur la dune, tourmentée par le vent qui fait rage toute la nuit. Cette « tempête » est en quelque sorte doublement « intérieure » : elle est d'abord, évidemment, psychologique, dans l'esprit et le cœur de Leïla. Mais elle est aussi « intérieure » au sens politique (anglais « *domestic* ») : elle se déroule entièrement entre Algériens. Dans la version de 1997, la référence à la violence physique du colonialisme – instrument de mesure du mal absolu – a entièrement disparu de ce passage. Le mal absolu, désormais, c'est l'islamisme, nous dit l'auteur. Exit le colonisateur, simple moment contingent de l'histoire. Enfin décolonisé symboliquement dans la narration de Mokeddem, l'Algérie peut se livrer en toute liberté à ses propres démons. Comme son auteur, Leïla quittera le pays quelques années plus tard.

« Les racines du mal plongeaient dans un lointain passé »

Trois ans après la première version des *Hommes qui marchent*, en 1993, en pleine guerre civile, Rachid Mimouni publie son dernier roman au titre significatif de *La malédiction* : C'est la « seconde guerre d'Algérie » qui constitue la toile de fond de ce roman où l'auteur dénonce d'une part un Etat gouverné par des bureaucrates et des idéologues qui ont organisé l'amnésie et ruiné le pays, et d'autre part les islamistes qui lancent l'insurrection et veulent instaurer un état islamique. L'auteur est horrifié par une classe dirigeante qui s'est enrichie aux dépens du peuple algérien et qui n'a rien fait pour fonder un

vrai état démocratique et pluraliste. Dans la vision de Mimouni, le pays est sclérosé et la misère sociale règne partout. C'est la raison pour laquelle les islamistes ont pu gagner du terrain.

Ce qui frappe le plus dans ce dernier ouvrage, c'est que les séquelles de la guerre de libération sont encore omniprésentes et que c'est à cause de non-dits et d'une amnésie générale, combinée à la mauvaise gestion, que les islamistes ont pu gagner du terrain et s'imposer. Dans le texte, la guerre d'aujourd'hui et celle d'hier se fondent. Comme si « la guerre religieuse menée par des islamistes fanatiques et délirants n'était que l'actualisation d'une guerre civile ravageant déjà les maquis de la guerre de libération, mais refoulée par la mémoire algérienne, » écrit Najib Redouane[23]. Passé et présent s'interpénètrent dans *La malédiction*.

Comme Tahar el Ghomri dans *Le démantèlement* de Boudjedra, le Si Morice de *La malédiction* est un ancien maquisard, alcoolique et pauvre, qui vit seul dans un petit appartement délabré. Avec ce personnage solitaire et excentrique, qui vit en marge de la société, nous rencontrons le quatrième ancien résistant clochardisé de notre corpus[24]. Contraste énorme avec les héros de la Révolution qui peuplent une histoire officielle mythifiée. Comme Tahar el Ghomri, si Morice n'est pas un martyr, ni un héros, mais un archéologue : il déterre les cadavres du passé. Il essaie de survivre, envahi par une mémoire qui ne lui laisse plus jamais de repos. Il est un rescapé du passé. Avec les personnages d'Abdelkrim, de Belkacem et de l'Albinos, Si Morice forme un quator hautement symbolique [25], « le quatuor ambigu des anciens résistants de la guerre de libération »[26]. Il est la preuve vivante du fait que les blessures du passé n'ont pas encore cicatrisés. Mais aussi que personne n'a les mains propres.

Comment Mimouni structure- t-il son récit pour montrer que le passé mine le présent ? Le point de départ de son roman est un événement historique : la révolution islamiste qui a tenté de s'imposer, lorsque en juin 1991, les intégristes ont lancé une grève insurrectionnelle et ordonné à leurs troupes

d'occuper les places publiques d'Alger. En réponse, le gouvernement instaure l'état de siège pour quatre mois. Mimouni a rédigé son roman en 1991, au moment même où l'événement historique se déroulait : «Quand j'ai commencé il y a deux ans à écrire ce livre, je redoutais d'être sévère envers les intégristes. Peu à peu, hélas, l'actualité a dépassé ma fiction »[27]. L'histoire se déroule dans un pays au bord de l'abîme où les gens ont faim, sont au chômage et n'ont aucune perspective d'amélioration dans l'avenir. Il y a maintes allusions à un pouvoir corrompu.

Une capitale ravagée par des pillages, des gens qui étouffent sous les bombes et les grenades lacrymogène et des civils morts dans la rue, constituent la toile de fond de l'histoire. Le centre de ce récit de guerre est le plus grand hôpital d'Alger, dont les islamistes ont pris le contrôle. L'ordre qu'ils y instaurent préfigure celui qu'ils veulent imposer au pays entier. Le protagoniste Kader, un jeune obstétricien, n'a plus le droit de rendre visite à ses malades féminines, ni de les opérer. Les patientes féminines non mariées sont laissées pour compte. Pendant une conversation avec Louisa, une jeune femme moderne qui a été chassée de l'université sous l'influence des islamistes actifs sur les campus (un motif qui rappelle *Les hommes qui marchent*), Kader explique que les islamistes punissent les femmes parce qu'il leur faut un ennemi, un « satan » qui « cristallise la cause de tous les maux ». Les femmes sont des boucs émissaires et Kader ajoute que « les Juifs ont déjà servi ». Un analphabète qui a fait carrière dans les rangs des islamistes est devenu le directeur de l'hôpital, métaphore d'un pays malade et rongé par l'obscurantisme.

La guerre de libération est évoquée dès la première page du roman où le narrateur nous présente l'ancien maquisard Abdelkrim, fonctionnaire du gouvernement, qui entretient une grande complicité, venue de la guerre, avec son chauffeur: «Parce qu'il vouait un véritable culte à son patron, le conducteur s'autorisait aussi d'une grande familiarité, née au cours de leurs années de compagnonnage au Maroc, durant la guerre de libération. Revenu au pays à

l'indépendance, Abdelkrim avait proposé à son ancien équipier de lui servir de chauffeur. » (pp. 11-12). Abdelkrim réapparaît seulement à la fin du récit, quand Si Morice vient demander son aide pour libérer Kader qui a été enlevé par les islamistes. Alors « le quatuor des anciens résistants » (à Si Morice et Abdelkrim se joignent l'Albinos et Belkacem) veut s'organiser pour libérer leur ami comme aux anciens temps du maquis. Cette fois-ci l'ennemi n'est plus le colonisateur, ce sont les islamistes. Kader sera libéré grâce à l'état de siège instauré par l'Etat, mais tué par son propre frère, un islamiste fanatique.

La deuxième fois que le narrateur évoque la guerre de libération, c'est pour présenter le père du protagoniste Kader. Il s'agit d'un militant important du FLN qui a travaillé à partir du Caire et de Tanger, d'où il fut chargé de superviser tous les approvisionnements d'armes. Il a été assassiné par le FLN et le narrateur nous apprend seulement à la fin du roman que l'assassin n'est autre que Si Morice, qui s'est toujours comporté comme un père pour Kader. Avec cet assassinat, Mimouni évoque, tout comme Boudjedra dans *Le démantèlement*, le tabou des luttes fratricides à l'intérieur du FLN. Un soir, quand il rend visite à Kader à l'hôpital, Si Morice dit : « Je sais des choses atterrantes sur les plus importants personnages de ce pays. C'est la raison pour laquelle, en haut lieu, on me ménage et me craint. (…) Je connais bien mes anciens compagnons : pour un simple mot, ils assassinent. » (p. 118).

Si Morice a aidé la mère de Kader, veuve, qui a débarqué à l'indépendance à Alger avec ses deux enfants. C'est un homme qui ne peut supporter le présent qu'en évoquant le passé. Il déborde de passé. Ce qui est curieux, c'est que sa mémoire n'est pas du tout traumatisante comme chez Rodwan ou Tahar el Ghomri, mais plutôt teintée d'aventures. Si Morice construit le passé comme un roman d'aventures. Par exemple, quand il raconte son travail de passeur sur la ligne Morice (dont il porte le nom), un réseau de barbelés électrifiés et miné le long de la frontière algéro-tunisienne. C'est André Morice, ministre de la Défense nationale de juin à septembre 1957, qui donna

son nom à ce barrage redoutable, difficilement franchissable et qui a fait beaucoup de victimes[28]. Pendant l'insurrection islamiste, la nuit, Si Morice, Kader et quelques autres amis, se réfugient dans un camion pour échapper aux « barbares ». Si Morice a l'impression de « renouer avec les années de feu ». Dans le camion, en buvant une bouteille de vin, il raconte ses aventures sur la ligne Morice. Sous l'effet de l'alcool, la guerre est devenue une aventure excitante. Si Morice raconte comment deux membres du FLN sont venus lui demander de les aider à traverser le barrage afin de pouvoir réclamer des armes et des hommes auprès des dirigeants installés à Tunis :

> -Lorsque les canons se mettront à rugir, que les fusées illumineront la forêt, que grondera la draisine, que le ciel s'animera d'une nuée d'hélicos, une peur, une peur panique comprimera la poitrine de la plupart des hommes, coupera leurs jarrets et ils s'abattront sur le sol, incapables du moindre mouvement, pitoyables mais encore saufs. Ils mourront à l'endroit où ils seront tombés.
> -Que me conseillez-vous ?
> - J'ai encore quelques grammes de kif. Je vous offrirai deux cigarettes avant le départ. Vous verrez, l'équipée vous semblera une partie de plaisir.
> Si Morice observa une pause afin d'apprécier l'intérêt de ses auditeurs. Son plat s'était refroidi, mais le contenu de la bouteille avait sensiblement baissé. (…)
> - Les pétards chinois espérés ne sont jamais arrivés. Vint le temps des vaches maigres. Les passages devinrent de plus en plus rares. Je m'ennuyais ferme. Je consacrais mes journées à braconner ou à rêver. J'avais même commencé à prendre du poids. [29]

Dans le camion, Si Morice porte sa *kachabia* [30] du maquis, sous laquelle il a dissimulé sa mitraillette. Le narrateur souligne qu'il prend plaisir à raconter les anciens temps de la guerre : « Sa barbe de prophète frémissait de plaisir à l'évocation de ces belles joies du temps de guerre. » Si Morice, qui rabâche toujours les mêmes histoires, a été un simple maillon dans la chaîne destructrice de la guerre. Il est devenu un assassin malgré lui et boit pour oublier ce qui le torture. Le narrateur nous fait observer que ses commanditaires, au pouvoir en

Algérie, n'ont pas besoin d'alcool pour oublier leurs exactions. En même temps, le maquis représente l'unique époque glorieuse qu'ait connue la vie de Si Morice. Il revit le passé avec nostalgie. Le narrateur montre ainsi que la guerre reste le point d'ancrage pour ceux qui l'ont vécue. On dirait que personne n'a eu aucun projet pour construire l'avenir. Le seul récit de vie possible, est le récit de la guerre. Toujours le même récit.

Kader, représentant d'une nouvelle génération, qui a perdu son père pendant la guerre et qui sera la victime de son propre frère, devenu juge islamiste, est le personnage le plus lucide. Plutôt que Si Morice, c'est lui qui scrute le fond de la fosse, qui ose questionner les absents, toutes ses « ombres dérangeantes » (Assia Djebar). Il se dit qu'une malédiction s'acharne sur son pays et il est convaincu que « les racines de ce mal plongeaient dans un lointain passé et que les ordonnateurs de l'élimination de son père étaient à l'origine des vents ravageurs qui soufflaient sur le pays. » (p.180). La haine des islamistes et leur révolution est la conséquence de vieux règlements de comptes. Dans la vision de Kader, le pays est en train de payer le prix des monstruosités autrefois commises « au nom d'une cause juste ». Chaque ancien maquisard veut cacher les exactions qu'il a commises autrefois. Ces exactions qui « ont semé le germe du mal qui rongeait le pays ».

Par le biais du personnage du père et du fils assassinés, Mimouni relie les deux « révolutions » (la guerre de libération de 1954-1962 et la révolution islamiste) entre elles. Les deux personnages sont littéralement victimes de guerres fratricides, puisque le médecin Kader est tué par son propre frère. Leur père a été victime de luttes internes et d'épurations au sein du FLN. Pourquoi a-t-il été liquidé ? Etait-il trop laïc ? Communiste ? Trop dérangeant ? A-t-il été sacrifié comme le décrit Mimouni dans *Le printemps n'en sera que plus beau* ?[31] Le lecteur ne le saura pas. Avant sa mort, Kader se dit que « les révolutions s'accommodaient on ne peut mieux du meurtre ». Il a surtout pitié de

ceux qui restent et qui seront recouverts du « linceul » de l'obscurité. Les Lumières disparaissent avec le règne des islamistes.

Dans ce dernier roman, qui se termine sur le meurtre du personnage le plus visionnaire, et le plus juste, Mimouni a montré que le passé de l'Algérie mine le présent. Selon lui, au début des années 90, la guerre de libération n'avait pas encore livré tous ses secrets. Le terrorisme inséparable de la guerre de libération, terrorisme érigé ensuite en pratique politique, jamais avouée et jamais reniée, continuait à jeter son ombre sur le pays à travers de nouveaux protagonistes. L'année du décès de Mimouni au Maroc (1995), est aussi l'année de la publication du récit *Le blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar. Dans ce récit, écrit comme une réponse à « la mort en marche en Algérie » aux cours des années 90, et à la mémoire d'amis proches assassinés et d'écrivains algériens morts, Djebar dénonce, comme Mimouni (et Boudjedra), les tueries perpétrées entre combattants « supposés fraternels ». Les massacres de juillet 1962, lorsque l'armée nationale tirait sur des maquisards, préfigurent la guerre civile des années 90. La guerre ne s'est pas terminée en 1962 :

> Or juillet ne s'est pas terminé que, non loin d'Alger, l'armée dite « nationale » et « populaire » tirait sur des maquisards algériens. Moins d'un mois après le vote d'indépendance (prémonition de la foule algéroise, les premiers jours, et ce cri surgi de la Casbah, s'élevant jusqu'aux hauteurs d'El-Biar, avec sa protestation : « Sept ans, cela suffit ! »).
> Le deuil, ici, requiert quarante jours pour s'évaporer. La fête, elle, s'épuisa en moins de trente jours.
> « Sept ans, cela suffit » ?
> Mais non : le sang reprend, coule à nouveau et noir, puisque entre combattants supposés fraternels ! Sur les ponts des derniers bateaux pleins des pieds-noirs qui s'arrachent, certains, s'ils gardent leur regard de chasseur, peuvent se retourner et apercevoir, là-haut, sur les pentes de l'Atlas, les prodromes des divisions à venir ! (c'est moi, DS, qui souligne)[32].

Comme Mimouni, Djebar exhorte ses lecteurs (algériens) à déterrer les cadavres du passé : « Ensemble, tant pis si c'est trente ans trop tard, au moins ramenons les asphyxiés[33], les suicidés et les assassinés dans les langes de leur histoire obscure, au creux de la tragédie ». Dans le cas de Mimouni et de Djebar, c'est la *mémoire littéraire*, au sens où le texte représente le fait historique en littérature et le transforme et transgresse, qui déterre l'histoire obscure, qui fait parler les « ombres dérangeantes ». Les auteurs littéraires touchent aux tabous et inventent des scénarios d'anamnèse. Dans *Le blanc de l'Algérie*, pour donner un autre exemple, Djebar lit autrement l'histoire de l'Algérie et évoque certains épisodes passés sous silence de la guerre, comme l'histoire de l'assassinat d'Abbane Ramdane, tué « dans l'ombre » en 1957, de la même façon que le père de Kader dans la fiction de Mimouni. Djebar voit dans l'assassinat non élucidé d'un des leaders intellectuels du FLN, (le « meilleur cerveau de la révolution »[34]), un symbole de l'amnésie sur des aspects sombres et enfouis de la guerre. Un symbole aussi, pourrait-on dire, d'une lutte des forces brutes, de la violence nationaliste contre l'intellect, toujours suspect d'universalisme, donc de trahison. Les circonstances de sa mort n'ont jamais été élucidées et selon Djebar, « le spectre d'Abbane s'en va seul sur le chemin », mais parfois il rencontre un écrivain, comme Mimouni, ou Boudjedra qui osent briser le tabou des meurtres fratricides et les représentent en fiction.

Dans son livre *La gangrène et l'oubli*, consacré à la mémoire de la guerre d'Algérie, l'historien Benjamin Stora montre comment des faits historiques non élucidés continuent à « gangrener » aussi bien la France que l'Algérie. Dans le Prologue, j'ai étudié un des aspects non encore entièrement assumés par l'Etat en France : le 17 octobre 1961. En ce qui concerne l'Algérie, ce sont les assassinats de maquisards et de dirigeants devenus dérangeants et la guerre fratricide entre MNA (le parti de Messali Hadj) et FLN qui gangrènent la société algérienne et qui n'ont pas été assumés par la mémoire collective (et encore moins officielle). Selon Stora, le meurtre inconnu perturbe encore le présent :

> La disparition politique de Messali Hadj, l'effacement de Ferhat Abbas, le meurtre d'Abbane Ramdane privent la révolution algérienne de visages connus, ou reconnus par le peuple algérien. Trente ans après, cette absence de visages l'oblige à l'enquête, à la recherche de paternité. Parce que le meurtre inconnu perturbe encore le présent, la recherche de traces presque effacées permettrait de comprendre le destin actuel. Paradoxalement, les débats qui se mènent aujourd'hui en Algérie autour de la personne de Houari Boumediene, l'homme qui assuma le pouvoir de 1965 à 1978, font revenir dans la mémoire les autres grandes figures disparues occultées. Ce sont là des recherches de représentation du commencement de la révolution, pour tracer les limites d'un ordre nouveau à édifier. Nommer Messali Hadj, Ferhat Abbas, Abbane Ramdane, les faire rentrer dans le discours, c'est déjà tomber dans une autre histoire. (C'est moi, DS, qui souligne) [35].

L'historien Gilbert Meynier écrit que les luttes internes du FLN ont influé sur les drames que connaît aujourd'hui l'Algérie. Selon lui, l'assassinat politique a fait partie des mœurs de pouvoir algériennes : « A partir de 1957, on ne compte pas les homicides ou les morts suspectes de dirigeants qui émaillent l'histoire de l'Algérie, d'Abbane au président Boudiaf, en passant par Kider et Krim, sans compter peut-être Kaïd, Medeghri et le colonel Chabou, et à coup sûr Me Mecili ou Kasdi Merbah… Dans un pamphlet célèbre, un officier de la 4 (c'est à dire de la wilaya 4, ou province, DS) Mohamed Arab Bessaoud, proposa dès 1962 « la création d'un « club des assassinés » ou « club Abbane Ramdane ». Avec l'assassinat d'Abbane furent éliminés comme force dirigeante les évolués et les cultivés. Les libéraux avaient été éliminés très tôt par les populistes, en lesquels quelques observateurs européens mal informés et en mal de transposition voulurent voir une gauche algérienne opposée à une droite, alors que tout laisse à penser que l'inverse n'eût pas forcément été plus erroné ».[36] Pour Meynier, de 1955 à 1962, les luttes à l'intérieur du FLN et la guerre entre MNA et FLN ont fait plusieurs milliers de victimes. Elles seraient même plus nombreuses que le nombre de Français d'Algérie tués par les maquisards du FLN[37].

Mais avant les historiens, ce sont les écrivains algériens qui ont levé en premier le tabou des « règlements de compte » et déterré les cadavres du passé.

La paramnésie de Rac

La vie à l'endroit de Rachid Boudjedra voit le jour en 1997, l'année de la publication de la version remaniée des *Hommes qui marchent,* et chez la même maison d'édition (Grasset).

Comme Tahar el Ghomri du *Démantèlement*, publié avant la guerre civile (en 1981) mais dans lequel Boudjedra, visionnaire, dénonce déjà un pays rongé par un mal qui s'appelle amnésie, Rac, protagoniste de *La vie à l'endroit*, est fasciné par la magie de l'écriture. Etant enfant, il admirait l'écriture du maître coranique, la pointe effilée de son roseau « gonflant l'ampleur des choses, des événements, des situations, des batailles, des accidents, des états de siège, des dates historiques, des actions d'envergure, des catastrophes naturelles, des légendes, des crues, des miracles, des intempéries, » ces lettres arabes qui donnent envie « d'attraper l'histoire à pleines mains en mêlant la réalité à la fiction, le mythe et l'anecdote, l'imagination et la réalité, les lieux et les temps »[38]. Boudjedra se sert du « crayon végétal » de Tahar el Ghomri pour raconter quelques mois (mai, juin et juillet 1995) de la vie angoissée de Rac, intellectuel menacé de mort par les islamistes. Le texte se présente comme un mélange des complexes et des fantasmes du protagoniste, de ses rêves, des tourments de sa vie intérieure et de ses souvenirs d'enfance, mais aussi de la réalité cruelle d'un homme qui se cache de ceux qui veulent l'assassiner. Réalité et imagination fusionnent dans l'écriture débordante et charnelle de Boudjedra, intéressé surtout par la guerre qui se déroule « entre l'homme et son être, son ombre, son sosie, son homologue, son double », comme il écrit dans *Le démantèlement*[39].

Rac ne sort presque pas et se cache alternativement dans des appartements algérois délabrés que lui fournissent les membres d'un réseau d'assistance à

ceux qui sont sur la « liste de la mort », et dans les grandes maisons de son enfance à Constantine et à Bône. Quand il lui arrive de trouver le courage de sortir de sa vie clandestine et solitaire, il se déguise avec une perruque et une moustache, comme le protagoniste du roman néerlandais *De sprekers van de waarheid* (Les diseurs de vérité) de l'écrivain et cinéaste algérien Karim Traïda[40] qui vit aux pays-Bas. De cette façon, Rac a littéralement un double, un personnage qui sort un peu « accoutré ». Un match de football revient au fil du roman dans les souvenirs de Rac : la foule en délire après le match gagné par les Algérois du C.R. Belcourt contre l'Olympique de Médéa, le 26 mai 1995, forme un cortège en liesse qui brave les islamistes et les autorités ; celles-ci finissent par lever le couvre-feu au bout de trois jours de festivités. Quoique la mascotte du club, le nain Yamaha, symbole de rage de vivre contre tous les courants, ait été assassiné par les islamistes, Rac et Flo, sa compagne française, ont puisé du courage au spectacle de cette foule en liesse pendant trois jours et trois nuits. C'est qu'elle a transgressé tous les obstacles d'une façon antique et mythique et a retrouvé goût à la vie. Désormais, elle ignorera les mots d'ordres ridicules des intégristes. La mort de Yamaha va infléchir le sens de l'histoire. Ce carnaval de trois jours a inauguré la résistance de la population entière. Flo dit :

> « J'ai compris après les trois nuits de liesse populaire, pour fêter la victoire du C.R. Belcourt, que nous avions gagné la partie…là, vraiment j'ai su que l'intégrisme était politiquement mort… bien sûr, il en restera des soubresauts démentiels mais sporadiques. Il faudra vivre avec. L'inutile assassinat de Yamaha est une quintessence de l'acte désespéré et suicidaire. Un aveu d'échec et d'impuissance. L'intégrisme est d'autant plus perdant qu'il s'enfonce dans une pratique démentielle de l'horreur. Des types comme Yamaha renversent le cours des choses, le sens dévoyé et perverti de l'histoire, sans même le faire exprès. Tous les mots d'ordre intégristes ont été ignorés. Tournés en ridicule. C'est incroyable comme le sort d'un pays peut basculer grâce à un match de foot, Rac ! Ils ont interdit la mixité dans les autobus : échec total. Ils ont exigé le port obligatoire du foulard : zéro. Ils ont interdit l'école : aucun résultat ! Malgré la centaine d'écoliers assassinés sur le chemin de leur établissement ou à

> l'intérieur des classes. Formidable cette résistance de la population… ! Je t'avoue que je ne m'y attendais pas. » (pp. 128-129).

L'assassinat de Yahama par les islamistes est un fil rouge du récit, lié à l'assassinat du frère de Rac en 1956 par les Français. Chaque fois que Rac pense au nain mascotte et à ses obsèques, l'image des obsèques de son frère s'enchaîne dans sa mémoire. Quelle pourrait être la signification de ce montage dans le film de ses souvenirs ? Rac a des obsessions et des hallucinations nées de la solitude et de la peur, de l'existence assiégée qu'il mène. « Ils se sent pris au piège, enfermé sous une cloche, aseptisé, installé dans un vide impressionnant ». Les images qui défilent dans sa tête s'accélèrent et se ralentissent, et des souvenirs « profondément enfouis dans la mémoire qui faiblit momentanément, remontent brusquement à la surface ».

La première fois que Rac se rappelle les obsèques de son frère, c'est dans le contexte du cortège qui scandait des mots d'ordre contre « les tueurs lâches, veules et fourbes » pendant l'enterrement de Yamaha. Le souvenir des obsèques de son frère survient d'une façon inattendue pour le lecteur. Pendant les obsèques de Yamaha à Alger, auxquelles Rac assiste, le narrateur remonte 40 ans dans le temps. D'un moment à l'autre, il ne s'agit plus de Yamaha mais du frère aîné de Rac :

> Rac se rappela les obsèques de son frère aîné décédé en 1956. Le même rituel. Les mêmes mots. La même atmosphère. Presque le même port. La même chaleur, à coup sûr. Cette similitude était tellement forte qu'elle était de l'ordre de la paramnésie et de l'hallucination. Rac avait tout juste quinze ans. C'est après cet événement que sa famille quitta Constantine pour s'installer à Bône. Simple coïncidence ou décisions prise à la suite de ce malheur ? Rac ne le sut jamais. P.69.

L'écriture de Boudjedra, qui fait refondre le réel et l'imaginaire, produit ici une intrication de deux obsèques pendant deux moments clé de l'histoire de l'Algérie : la guerre civile et la guerre d'Algérie. Le narrateur dit que la

mémoire fusionnelle du protagoniste est d'ordre « paramnésique » et « hallucinatoire ». Selon le Trésor de la langue française, TLF, le mot paramnésie est d'ordre psychopathologique : « Trouble de la mémoire consistant en une erreur d'appréciation, principalement en ce qui concerne la mémoire des mots et de leurs signes, avec altération du souvenir en raison notamment d'une intrication du réel et de l'imaginaire ». Rac a en effet des hallucinations parce qu'il est en danger de mort et qu'il vit constamment avec la peur d'être égorgé ou torturé. Toujours selon le TLF la paramnésie est un phénomène qui « se rencontre dans les états de confusion mentale, le délire de persécution, les intoxications et l'hystérie ».[41]

Dans le deuxième fragment de texte où l'enterrement de Yamaha se confond totalement avec celui du frère aîné, le narrateur nous communique la date exacte de l'enterrement du frère : le 26 juin 1956 à Bône. Au moment où ces souvenirs se superposent, Rac se trouve à Constantine, le 26 juin 1995, soit exactement 39 ans après. Rac a l'impression d'être « envahi » par la scène, de perdre le sens du réel ; il lui semble que « sa paramnésie empir[e] de jour en jour ». Comme si sa mémoire était « bloquée ». Le souvenir de l'arrivée de France de la dépouille de son frère, constitue pour Rac une mémoire traumatisante : « Inoubliable blessure. Cicatrice profonde ». Le frère faisait des études de médecine à Paris, s'était engagé au côté du FLN et a été arrêté, torturé et tué parce qu'il avait été prit en flagrant délit alors qu'il opérait des militants dans une cave. On pourrait dire que la mémoire littéraire hallucinatoire qui se crée sous la plume de Boudjedra, tisse un lien délibéré entre la mort inutile de Yamaha, tué par des fanatiques religieux, et celle d'un jeune étudiant qui essayait de soigner des militants blessés pendant une guerre de décolonisation.

Rac et Yamaha sont les symboles de la transgression, du changement de l'histoire. Finalement le colonisateur a été vaincu, et lors de l'enterrement de Yamaha, les jeunes scandaient des mots d'ordre contre les islamistes :

> Quarante ans après, Rac eu l'impression d'enterrer un autre frère, son cadet celui-là :Yamaha. Les deux enterrements étaient identiques ou presque. (p. 120).

Les deux enterrements sont les seuls moments où le narrateur parle de la guerre d'Algérie. Nous apprenons que Rac a été un très jeune maquisard (17 ans), mais nous ne savons rien de ses activités pendant la guerre. Seul l'image du cercueil du frère mort en France qui reste littéralement en suspens sur le port et sur le texte, nous ramène aux années 1954-1962. Le cercueil en bois contenant les dépouilles du frère, qui arrive en bateau dans le port, reste à se balancer au bout de la grue, au-dessus du quai. « Le cercueil oscillait avec juste le risque cocasse de culbuter dans la mer. Tout le monde levait les yeux. Là-haut la grosse boîte de chêne avait quelque chose d'extravagant, de surréel, elle descendait très lentement et s'éternisait à ne pas atteindre le sol ». (p. 118).
Dans *La vie à l'endroit*, Boudjedra agrandit la mascotte Yamaha à des proportions extravagantes. Le nain, à la tête des supporters, dirige une foule en liesse et brave le couvre-feu. Le frère domine également le spectacle de ses obsèques : le cercueil se balance là-haut au-dessus du port et il faut que les gens en deuil lèvent les yeux vers lui. Dans ce roman, la mémoire de la guerre d'Algérie s'associe, d'une façon inattendue, à la mémoire plus récente de la guerre civile. Contrairement à Mimouni, Boudjedra n'écrit pas que la guerre civile contre les islamistes prend racine dans les épisodes non élucidés de la guerre d'Algérie. Boudjedra fait plutôt le lien entre la résistance contre le colonisateur en 1954-1962 et celle contre les islamistes. Ici, c'est un message d'espoir que le narrateur du roman puise – paradoxalement sans doute – dans le parallélisme entre la guerre de libération et la guerre civile.

Dans un retournement carnavalesque, Yamaha, la mascotte, et le médecin-militant deviennent des martyrs de deux guerres différentes, assimilées dans la mémoire hallucinatoire de Rac. Hallucinatoire parce que personne ne dit que les islamistes ressemblent au colonisateur. Mais les images assemblées par

Boudjedra invitent le lecteur à s'identifier au deuil du protagoniste, causé par la mort des victimes aussi bien du colonisateur que des islamistes. A cet égard Boudjedra délivre, à travers un récit audacieux dans sa forme, un message politiquement plus traditionnel et plus « correct », au sens du parti dominant, que Mokeddem et Mimouni.

La mémoire de la guerre d'Algérie en rémanence

Dans un article consacré à l'œuvre de Mokeddem, Pierrette Frickey, observe que l'écriture de Mokeddem fait entrevoir « l'entre-deux »[42], un espace entre l'immensité (le désert, la mer) et l'intérieur[43]. Ceci vaut surtout pour *N'Zid* (2001), roman où Nora, la protagoniste, vit l'entre-deux, et où l'écriture crée un espace, un isthme. Mokeddem a mis en exergue une citation du poète libanais Adonis : « Poète – tu n'écris ni le monde ni le moi/ tu écris l'isthme/entre les deux ». Comme Adonis, Malika Mokeddem montre dans *N'Zid* que le déracinement est en même temps un enracinement et que l'étranger peut être un élément constitutif du moi. « On peut rompre avec son pays pour mieux lui appartenir », écrit Adonis[44]. Pour Adonis aussi bien que pour Mokeddem, il existe un « monde-pont », un « monde-mélange », symbolisé géographiquement et culturellement par la Méditerranée : « Ce monde-pont est pareil à la poésie, nous emportant loin de nous-mêmes pour nous rendre plus proches à la fois de notre être profond et des autres. Il est symbolisé géographiquement et culturellement par notre Méditerranée, notre mer-mère commune dont je crois voir les deux rivages se rencontrer dans l'acte de création, comme se rencontrent les deux lèvres, ou comme se nouent les deux bras autour d'un même corps, une création qui dit à chacun de nous : tu seras toi-même seulement dans la mesure où tu seras l'autre »[45].

Dans un article consacré à La Méditerranée dans l'œuvre de Camus et dans *N'Zid*, Ieme van der Poel montre que le rêve méditerranéen sous-tend le texte de Mokeddem et que l'auteur se réclame d'une unité culturelle

méditerranéenne. Chez Mokeddem, comme chez Camus avant elle, la « poétique du monde méditerranéen » se double également d'un projet politique[46].

Nous sommes loin, très loin du monde que Leïla a quitté dans *Les hommes qui marchent*. Loin aussi de la tragédie qui se déroule en Algérie. Le monde réel du premier roman s'est transformé en un monde imaginaire où l'écriture crée un espace, une liberté. Cependant l'auteur part de l'actualité de la guerre civile algérienne et se heurte à l'histoire douloureuse de la guerre d'Algérie. Cette mémoire colle pour ainsi dire à la peau de Nora, l'héroïne, qui ne peut pas s'en défaire. Dans *Les hommes qui marchent*, la guerre d'Algérie et l'indépendance cachent la guerre civile, dans *N'Zid* la guerre civile cache la guerre d'Algérie. Une guerre peut en cacher une autre, thème que l'on a rencontré dans les autres textes de ce chapitre et qui se retrouve dans les chapitres suivants.

Au début du récit, Nora se réveille seule sur un voilier à la dérive au milieu de la Méditerranée. Elle est perdue entre deux rives, amnésique et blessée au visage. Sa mémoire est aussi à la dérive, égarée. Malgré son amnésie, elle sait que la mer est son élément, elle sait naviguer. Dans ces circonstances peu enviables, Nora, au cours de ce voyage au sens littéral et métaphorique, va essayer de retrouver sa mémoire, qui est liée à son identité. Sur les traces de Freud, des chercheurs en mémoire culturelle et histoire ont établi un lien entre mémoire et identité. Dans son livre sur la mémoire d'Auschwitz, Frank van Vree écrit que la façon dont nous organisons la mémoire en histoires ou en images, nous fournit une identité, inhérente à la représentation même[47]. Par le biais de sa mère, l'identité de la Nora de *N'Zid* est, entre autres, liée à l'Algérie et à son histoire douloureuse.

Dans *N'Zid*, mot arabe qui signifie « je continue » et « je nais », Mokeddem joue délibérément avec les deux faces de la médaille de la mémoire : amnésie et anamnèse. En se référant à Paul Ricoeur , Paul Antze et Michael Lambek soulignent la dialectique de l'appropriation et de la distanciation qui

s'opère dans la mémoire, une expérience qui commence quand une chose est définitivement passée. Antze et Lambek donnent une interprétation du mot « lieux de mémoire » et écrivent que :

> Memory becomes a « site » a monument visited, rather than a context, a landscape inhabited. The ruins of memory are subject to restoration, and we all become the alienated tourists of our past. [48]

Au cours de la narration, Nora va retrouver sa mémoire/son identité ; elle va visiter les lieux de sa mémoire, comme « une touriste aliénée de son passé ». Quels sont les éléments constitutifs de l'identité de Nora ? La peinture, la création (Nora est auteur de bandes dessinées[49] : elle sait naviguer et dessiner sans avoir retrouvé sa mémoire), la langue, la patrie, le père, la mer-mère. L'enjeu du texte de Mokeddem est de montrer que la mémoire se compose d'éléments constructifs et imaginaires. L'écriture et l'imaginaire comme passerelles pour s'inventer. Mais chez Mokeddem, cette invention identitaire est une question de vie ou de mort. La mère algérienne de Nora mène à la guerre, la folie et la mort.

Avant d'avoir retrouvé la mémoire, Nora s'invente un nom grec (Eva Poulos), et une appartenance libanaise : « Je suis Eva… Eva Poulos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs… étaient ? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos »[50] Son véritable nom de famille est d'origine irlandaise : Carson. Nora a un père émigré du pays de Joyce et une mère algérienne. Toute une mémoire culturelle afflue dans le nom de Nora Carson. Sur des faux papiers qu'elle trouve dans une mallette dans l'avant-coffre du voilier, elle s'appelle Myriam Dors. Yolande Helm écrit :

> Son véritable nom de famille irlandais « Carson » forme avec Nora un patronyme hybride : Nour, « la lumière », est l'équivalent arabe de Nora. Tous ces prénoms

> évoquent des femmes « réfractaires » qui, d'une manière ou d'une autre, ont transgressé les limites : Myriam [Dors, DS], celle qui élève en hébreu, Eve, celle qui donne la vie et « grande pécheresse » selon la Bible ; Nora forme d'Eléonore, qui, en grec, signifie « éclat du soleil » et en arabe « lumière ». Nora est également le prénom de la femme de James Joyce, autre femme d'envergure, et originaire de Galway, comme le père de la protagoniste de Mokeddem. Si Samuel Carson n'a jamais lu James Joyce, Nora déclare que son père était cependant comme l'écrivain « furieusement, douloureusement Irlandais ». [51]

L'identité de Nora se compose donc d'éléments mythiques et littéraires. Ces éléments mythiques proviennent du père qui lui a appris aussi la voile. Avec la mère, c'est l'Algérie qui revient dans sa vie. Peu à peu, elle découvre qu'elle a trois patries : l'Irlande, l'Algérie et la France. Nora retrouve son carnet d'adresses sur le voilier et une fois parvenue dans un port, elle appelle Zana, l'ancienne voisine algérienne à Paris. Zana, femme de harki, lui donne des noms qui faisaient partie de sa vie avant l'amnésie. En démêlant les fils de sa propre histoire, Nora découvre donc d'autres personnes marquées comme elle par l'histoire douloureuse de l'Algérie. Dans son dialogue avec Nora, Zana parle de son destin tragique, lié au massacre des harkis en Algérie en 1962. Comme l'a remarqué Ieme van der Poel, le récit de la vie de Zana, par l'intermédiaire d'un téléphone portable, « présente un mélange tout à fait intéressant entre la tradition orale et la technologie moderne »[52].

Par le biais de Zana, Nora entend les noms de Jean Rolland, un Français qui a des relations avec des islamistes en Algérie et de Jamil, son amant qui vient du désert algérien, comme Leila dans *Les hommes qui marchent* . Zana lui parle aussi de la mère de Nora, dont celle-ci n'avait plus aucun souvenir après l'accident sur le voilier. La mémoire de la mère et de la guerre d'Algérie fait partie des retrouvailles avec l'identité. Nora apprend ainsi de Zana que sa mère est décédée. Par le biais de la mère, Nora visite le lieu de mémoire de la guerre d'Algérie. Qui apparaît dans ce roman comme « rémanence » dans le sens de

Mimouni : la mémoire de la guerre est présente « en filigrane » parce que ses effets continuent à agir aujourd'hui[53]. Le mot « rémanence » signifie : « Fait de se maintenir, de persister ; durée, permanence de quelque chose », précise le TLF. La guerre d'Algérie fait intrusion dans le roman, elle n'est pas le thème de *N'Zid*, mais elle y revient, liée au destin de la mère. Selon toute apparence Mokeddem, comme Mimouni, estime que ses effets continuent à agir.

Aïcha, la mère, arrive en 1952 en France, donc deux ans avant la guerre. Comme la Leïla des *Hommes qui marchent*, elle ne sort pas indemne « de la morale d'une tribu ». A Paris, elle découvre le militantisme, mais aussi la misogynie des autres militants et le « diktat et leurre du nationalisme naissant ». Les autres militants lui en veulent de vivre avec un étranger, le père de Nora. Mokeddem dénonce ici le fait que le nationalisme algérien ait pu aller de pair avec la haine de l'autre. Cet « autre » étant aussi bien l'étranger (l'Européen), que la femme. Chez Mokeddem, il y a toujours partie liée entre l'Europe et la femme, au besoin contre l'homme arabo-musulman. Ensuite, elle insère le lieu de mémoire du 17 octobre 1961 dans son roman, du point de vue d'Aïcha:

> La manifestation du 17 octobre 61. Aïcha y était. Elle voit les horreurs à Paris. Les massacres. Les gens précipités dans la Seine, leur disparition dans ses eaux sales. Les zoufris[54] ne savaient pas nager. Evidemment. Les nerfs d'Aïcha craquent. Crise sur crise. Fureur minée de toutes parts. P. 140.

Il est intéressant que Malika Mokeddem évoque deux moments douloureux pour la mémoire française et algérienne : le massacre des harkis en Algérie en 1962 et le 17 octobre à Paris en 1961. Comme je l'ai montré au Prologue, le 17 octobre 1961 reste un sujet entouré de tabous en France. On a vu au chapitre 5 que les harkis ne sont toujours pas les bien venus en Algérie et que leur souffrance se transmet de génération en génération. Une fois de plus, on voit ici la littérature installer son « chantier de fouilles » sur le terrain des derniers tabous résistant à l'investigation historique. Ces deux moments de l'histoire de la guerre d'Algérie

montrent également à quel point les mémoires algériennes et françaises dépendent les unes des autres.

A l'indépendance, Aïcha veut participer à la liesse du pays. Elle ne peut pas résister trop longtemps à « l'appel de la terre natale », nous raconte Zana, assistée par un narrateur omniscient qui prend de temps en temps la relève. Aïcha repart, mais ce sera sa mort. Rentrer dans la patrie a été un leurre. Après ce voyage de retour, Aïcha va vivre ce que la Leïla des *Hommes qui marchent* a vécu à l'indépendance de l'Algérie, mais ce à quoi elle a échappé en quittant son pays. Sa famille l'enferme et la force à un mariage qui sera une nouvelle prison. L'indépendance de l'Algérie n'équivaut pas à la liberté individuelle pour Aïcha:

> Elle repart quelques mois plus tard pour apprendre, à ses dépens, la différence entre la liberté individuelle et l'indépendance du pays…On devient vite orphelin dans les bagnes de la tribu et de la communauté. C'est là qu'est le pire des exils. Celui de soi ; Corps de femmes, corps de délits. Corps des lits. Seulement ça. Indépendance ou pas. Nationalisme, pervers. Il ne berne les individus avec des rêves de liberté que pour mieux les aliéner. P.140.

Comme tant d'autres personnages du corpus, la mère de Nora devient folle, cette fois non pas à cause de la guerre (comme la Nora de Ben, la narratrice de Yamina Mechakra, l'Arfia de Dib ou la Leila de Djebar), mais à cause des traditions tribales algériennes, qui privent les femmes de liberté. Ce sont ces moeurs que les islamistes veulent instaurer dans le pays entier. La mère de Nora devient une morte vivante et se réfugie dans le silence et l'immobilité. Elle se pétrifie comme les personnages de Dib. Zana raconte : « Elle bougeait plus. Elle parlait plus. C'est pour ça que tu l'as plus revue. C'est pour ça que ton père et moi, on a rien dit. Elle est restée trente-cinq ans posée comme une pierre sans dire un mot. Un seul. Est-ce que tu sais ce que ça veut dire, trente-cinq ans de silence ? » (p. 143). Pour Mokeddem, ce ne sont pas les meurtres fratricides commis pendant la guerre qui sont partiellement à la base de la tragédie des

années 90, mais la tradition arabo-musulmane qui enferme les femmes et qui les traite en boucs émissaires, comme le font les islamistes.

L'Algérie représente donc une mémoire douloureuse pour Nora qui a pris « des bleus » à la suite de l'accident sur le voilier, mais aussi « dans les souvenirs ». Il y a encore un autre personnage qui, tout comme la mère, nous conduit en dehors du monde mythique de la Méditerranée vers la cruelle réalité de l'Algérie. Ce personnage aide aussi à dévoiler les circonstances dans lesquelles Nora a perdu la mémoire. Il s'agit de Jamil, joueur de luth, né dans le désert algérien comme la Leïla des *Hommes qui marchent* et comme l'auteur. Il était l'amant de Nora, et lui revient aussi peu à peu en mémoire. Jamil pourrait être lu comme un symbole de l'Algérie, sorte de membre dont Nora a été amputée par la disparition de sa mère (« il l'a aidée à conquérir sa part manquante, l'Algérie »). Grâce à sa relation intime avec Jamil, Nora apprend à connaître l'Algérie, la patrie de sa mère qu'elle n'a jamais visitée. C'est avec lui que Nora réfléchit sur les notions d'identité et d'exil. Nora décrit l'essence de son identité comme « dissonance ». Elle a l'impression de n'être de nulle part. Jamil n'est pas de son avis, lui, enfant de nomades sédentarisés, pense que le point d'ancrage de Nora est constitué de trois pays, la France, l'Irlande et l'Algérie. Selon lui c'est une richesse. « S'il en prenait à l'une la manie de se mutiler, il t'en resterait encore deux », dit Jamil.

Le pays qui se mutile est évidemment l'Algérie. Ce n'est qu'à la fin du roman, quand Nora aura retrouvé sa mémoire, qu'elle apprendra la mort de Jamil, assassiné dans une maison sur la côte près d'Oran. Qui sont les assassins ? Des terroristes, des islamistes, des maffieux ? En tout cas des gens qui voulaient l'aide de Jean Rolland pour leur procurer des bombes assez puissantes pour raser « toute une ville de la carte du pays ». Au demeurant, le narrateur n'explique pas l'amitié douteuse qui lie Jean Rolland à ces hommes dangereux.

L'annonce de la mort de Jamil déclenche la dernière parcelle de souvenir que Nora avait oublié : les circonstances de son « accident ». Elle revoit dans son souvenir comment quatre hommes armés sautent sur le voilier et se jettent sur elle et Jean Rolland. Nora se débat et l'un des hommes lui prend la tête et la lui cogne contre un winch. Qu'elle soit l'amie, « la pute » du musicien Jamil provoque leur rage. Cependant la raison pour laquelle les assassins ont épargné sa vie n'est pas élucidée.

Dans *N'Zid*, Malika Mokeddem écrit d'une nouvelle façon métaphorique sur l'Algérie actuelle, pays qui explose dans sa tête (« L'Algérie lui explose dans le crâne », p. 213), quand un des hommes lui cogne la tête contre un winch. C'est la violence de l'Algérie actuelle et de celle d'antan (celle de la guerre d'Algérie) que Nora porte dans sa tête. Mokeddem crée un espace culturel, hybride et nomadique pour son personnage Nora, espace qui remplace l'Algérie dont Nora est amputée. Faute de mère (l'Algérie), Nora choisit la mer, la Méditerranée, un espace transculturel par excellence, pour son berceau. Berceau qui porte le sceau de la diversité et du métissage comme Nora. « Le lieu de l'errance par excellence, l'espace dans lequel Nora peut « devenir » une autre femme, conjuguer toutes ses identités et les assumer parfaitement », écrit Yolande Helm[55]. Dans cet espace mythique, l'Algérie actuelle et celle de la guerre d'Algérie pénètrent cruellement, une fois l'anamnèse terminée.

Conclusion

Ce chapitre sur la guerre d'Algérie évoquée dans le contexte des années noires par trois auteurs aussi différents que Mokeddem, Mimouni et Boudjedra, montre qu'ils existe un lien entre les deux événements historiques. Mokeddem souligne que le malheur s'est annoncé dès l'indépendance, comme si indépendance et islamisme fusionnaient. A l'indépendance, la menace ne vient plus de l'ennemi d'hier, mais du clan de Leïla. Dans *N'Zid*, la guerre d'Algérie resurgit « en rémanence », comme un spectre qui continue à hanter la deuxième génération.

Mais de nouveau, ce n'est pas la guerre en soi qui détruit la mère de Nora, mais le clan conservateur qui enferme Aïcha à l'indépendance. Son destin est pareil à celui de la Leïla des *Hommes qui marchent* : la tribu et la communauté sont une prison. Pour Mokeddem, la violence misogyne de la société traditionnelle est un élément permanent d'explication des soubresauts politiques de l'Algérie, éléments plus importants que les secrets de l'histoire interne du FLN ou même, peut-être que l'oppression coloniale.

Mimouni décrit comment l'islamisme prend racine dans la guerre contre le colonisateur. Dans sa vision, le passé de l'Algérie mine le présent. Il exhorte ses lecteurs à déterrer les cadavres du passé. Mimouni voit dans la violence terroriste interne au FLN et la gestion tyrannique du pays par le parti unique la vraie racine de l'islamisme et de la guerre civile.

Chez Boudjedra, l'on peut voir comment la mémoire hallucinatoire, paramnésique, produit une intrication de deux moments clés de l'histoire de l'Algérie. Dans le texte de Boudjedra, deux mémoires se lient entre elles dans une image de deuil : l'enterrement de Yamaha et celui du frère. Les deux moments historiques et éloignés dans le temps, s'associent. Le narrateur, menacé de mort par les islamistes, fait le deuil de son frère (victime du colonisateur) et de Yamaha (victime des islamistes). La nouvelle guerre n'arrive pas à chasser l'ancienne. Rac se rapproche de deux tombes et fait des « rencontres spectrales » (Rosello)[56]. Il est révélateur ici que le cercueil du frère soit en suspens sur le port d'Alger et plane aussi sur le texte. Le passé n'est toujours pas enterré. On pourrait dire que Boudjedra, contrairement à Mimouni, suit le parti au pouvoir, pour qui le colonisateur, puis les islamistes, sont tout simplement deux ennemis successifs de la révolution algérienne.

L'association de deux mémoires de deux époques différentes, nous allons la retrouver dans les deux chapitres suivants, qui évoquent la notion de « multidirectionnel memory » (Rothberg), une mémoire qui s'associe à d'autres mémoires.

[1] Cf. Chaulet-Achour, Christiane, « Guerres en Algérie. Le voile du viol, » in : *Lendemains*, revue franco-allemande, dossier sur la guerre d'Algérie, janvier 2006.
[2] Cf. Stora, Benjamin, *La guerre invisible, Algérie, années 90* (Paris : Presses de Sciences-Po 2001) ; Souaïdia, Habib, *La sale guerre* (Paris : La Découverte 2001).
[3] Il y a d'autres auteurs qui méritent d'être étudiés, dans *Les amants désunis* (Paris : Calman-Lévy 1998), par exemple, Anouar Benmalek relie les deux guerres entre elles dans une fiction.
[4] Cf. Mulder, Rein-Jan, «Elke morgen hoor ik wie er nu weer vermoord zijn. Rachid Mimouni over het Algerijnse fundamentalisme," in *NRC-Handelsblad*, 18 maart 1994.
[5] Cf. Boudjedra, Rachid, *Lettres algériennes* (Paris: Editions Grasset & Fasquelle 1995). Les lettres 8, 28 et 29 ont été publiés dans Jansen, Lies et van Toorn, Willem, eds., *Manuscripten branden niet* (Amsterdam : De Balie 1997), pp. 72-79, traduit du français par Désirée Schyns.
[6] Cf. les propos de Malika Mokeddem a ce sujet, lors d'un entretien que j'ai eu avec elle à Montpellier en août 2005. Cf. « Annexe ».
[7] Cf. les articles sur les voix de femmes dans *Les hommes qui marchent*, ou le désert, l'écriture du nomadisme, ou la venue à l'écriture dans Helm, Yolande, éd., *Malika Mokeddem : Envers et contre tout* (Paris : L'Harmattan 2000).
[8] Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent* (Paris : Editions Ramsay 1990), p. 284. *De blauwe mensen*, traduit du français par Désirée Schyns (Baarn : Bodoni 1996).
[9] Chaulet-Achour, Christiane et Kerfa, Lalia, « Portrait de Malika Mokeddem, » in : Helm, Yolande, o.c., p. 29.
[10] Information donnée par l'auteur lors d'un entretien avec sa traductrice à l'institut français des Pays-Bas, Maison Descartes, en 2002 à l'occasion de la parution de la traduction de la deuxième version. Cf. *Les hommes qui marchent* (Paris : Grasset 1997) et *De blauwe mensen*, traduit du français par Désirée Schyns (Breda : De Geus 2002).
[11] Droz, Bernard et Lever, Evelyne, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962* (Paris : Editions du Seuil 1982), p. 32.
[12] Cf. « Prologue ».
[13] Cf : Entretien cité, cf. « Annexe ».
[14] La loi de 1947: l'auteur doit référer à Ferhat Abbas et son parti UDMA (Union Démocratique du Manifeste Algérien). En mai 1946, lors des éléctions, le parti ("les fédéralistes") a obtenu 11 sièges au groupe des élus au collège musulman. En 1946 Abbas est élu à la Seconde Assemblée Constituante, puis à l'Assemblée Algérienne en 1948. "Fort de cette victoire, Ferhat Abbas devait proposer à la seconde Assemblée constituante un projet de loi visant à créer une République algérienne, Etat fédéré membre de l'Union Française". Cf. Jordi, Jean-Jacques, "L'inconscience ou le péril " in : Jordi, Jean-Jacques et Pervillé, Guy, dir., *Alger 1940-1962. Une ville en guerre* (Paris: Editions Autrement. Collection Mémoires/Villes 1999), p. 90.
[15] La Loi-Cadre a visé à fonder un collège unique: "Après la "Bataille d'Alger" livrée en 1957, le socialiste Robert Lacoste tente de sortir de l'impasse politique. Il confectionne une loi-cadre, qui inclut un "collège unique", permettant d'en finir avec l'inégalité de vote entre les deux collèges (une voix européenne valait sept voix d'Algériens, selon le statut élaboré en 1947). Le 13 septembre 1957, ce projet de loi-cadre est adopté en Conseil des ministres. Mais il est, à son tour, conspué par la masse des Européens. Il ne parvient même pas à convaincre l'Assemblée nationale: le 30 septembre 1957, M. Bourgès-Manoury est renversé. Ce n'est que le six novembre suivant que l'Assemblée accorde sa confiance au nouveau gouvernement du radical Félix Gaillard. La loi-cadre sur l'Algérie, sérieusement édulcorée de façon à réduire l'influence des élus musulmans, est enfin votée le 29 novembre et son application repoussée à la fin de la guerre." Cf. Stora, Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005), pp. 76-77.
[16] Ces prises de positions et engagements sont basés sur la réalité. Mokeddem a seulement changé les noms des membres de la famille, cf. L'entretien cité, en Annexe.
[17] Cf. Chapitre 2 : « La guerre de Libération et la mémoire officielle » en Algérie ».
[18] «Réunion de femmes consacrée aux chants religieux », cf. Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent* (Paris : Ramsay 1990), Glossaire p. 287.
[19] Cf. le narrateur dans *Qui se souvient de la mer* au premier chapitre : « Le pont doit sauter ».
[20] Dans une critique dans le quotidien néerlandais *De volkskrant* , à l'occasion de la publication de la traduction néerlandaise, ce passage a été interprété comme si l'Algérie avait connu un coup d'Etat islamiste après l'indépendance : 'Na de bevrijding, « El Hourai », is de situatie voor vrouwen eerder verslechterd dan verbeterd. Mannen krijgen het weer voor het zeggen, en na een staatsgreep heerst er een fundamentalistisch regime'. (c'est moi, DS, qui souligne). Sur la couverture de la traduction néerlandaise, l'éditeur a mis: "Algerijnse roman » (Roman algérien) et « Liefdeslied voor de vrouwen van Algerije » (Chant d'amour pour les femmes algériennes). Nulle part la guerre d'Algérie, peu connue du lectorat néerlandais, n'a été évoquée. L'aspect historique du roman a donc disparu. Cf. Boer de, Wineke, « Leïla wil geen babymachine zijn, » in : *De Volkskrant* le 21 juin 2002.

[21] Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent* (Paris : Editions Ramsay 1990), pp. 258-259.
[22] Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent* (Paris : Grasset 1997), p. 293.
[23] Redouane, Najib, « Ancienne et nouvelle guerre d'Algérie chez Rachid Mimouni, » in : *L'Esprit créateur. La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation* Vol. XLI, No.4 (Winter 2001), p. 76.
[24] Le narrateur anonyme du *Fleuve détourné* de Mimouni, Rodwan de *La danse du roi* de Dib, Tahar el Ghomri du *Démantèlement* de Boudjedra.
[25] Ce n'est probablement pas par hasard qu'un des résistants s'appelle Abdelkrim et l'autre Belkacem. Abd el-Krim (environ 1882-1963) était un chef militaire rifain, au nord-est du Maroc. Il est devenu le chef d'un mouvement de résistance contre la France et l'Espagne au Maroc, puis l'icône des mouvements indépendantistes luttant contre le colonialisme. Mimouni doit faire également allusion à Krim Belkacem, l'un des six chefs historiques qui décident le déclenchement de l'insurrection contre la France. A l'indépendance, il désapprouve la politique de Ben Bella et se trouve écarté de la vie politique. Krim Belkacem est découvert assassiné, en octobre 1970, dans une chambre d'hôtel à Francfort. Cf. Stora, Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail 2005), pp. 74-75.
[26] Redouane, Najib, o.c., p. 76.
[27] Propos recueillis par Daniel Yvonnet in : « La malédiction qui ronge l'Algérie », *Ouest France* (le 2 novembre 1993), cité par Redouane Najib, o.c., p. 79, note 20.
[28] La ligne Morice joue aussi un rôle dans *Les alouettes naïves* d'Assia Djebar, cf . chapitre 3 « Le désenchantement I »..
[29] Mimouni,Rachid, *La malédiction* (Paris : Editions Stock 1993), pp. 156-157.
[30] Une forme de djellaba, de tunique, une longe robe, à manches longues et le plus souvent à capuchon.
[31] Cf. Chapitre 2 : « La guerre de libération et la « mémoire officielle » en Algérie ».
[32] Djebar, Assia, *Le blanc de l'Algérie* (Paris : Albin Michel 1995), p. 121.
[33] Le mot « asphyxiés » renvoie aussi à la Conquête de l'Algérie et la résistance des tribus qui avaient rejoint Abd-el Kader. Quelques-unes de ces tribus résistantes ont été massacrées par l'armée pendant des « enfumades », cf Djebar, Assia, *L'amour, la fantasia* (Paris : Editions Albin Michel 1995, [1985]), p. « Plutôt que les pas des premiers arpenteurs, quand, à la lueur des lanternes, ils découvrent les asphyxiés de l'ombre, me fascine d'avantage l'instant de l'exposition des cadavres », p. 107 et « Asphyxiés du Dahra que les mots exposent, que la mémoire déterre », p. 110.
[34] Stora Benjamin, *La gangrène et l'oubli*. *La mémoire de la guerre d'Algérie* (Paris : La découverte 1998 [1991]), p. 157.
[35] Stora, Benjamin, o.c., p. 159.
[36] Meynier, Gilbert, *Histoire intérieure du FLN 1954-1962* (Paris : Fayard 2002), p. 698.
[37] Cf. aussi *La guerre d'Algérie 1954-1962, document* , recueil d'articles du journal *Le monde* sélectionnées et présentés par Yves Marc Ajchenbaum (Paris : Le monde 2003), p. 8.
[38] Boudjedra, Rachid, *La vie à l'endroit* (Paris : Grasset 1997), p. 202.
[39] Boudjedra, Rachid, *Le démantèlement* (Paris : Denoël 1982), p. 265 (cf. Chapitre 4 « Le désenchantement II »).
[40] Traïda, Karim, *De sprekers van de waarheid* (Amsterdam: De Arbeiderspers 2000).
[41] En ligne : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm , consulté le 2 février 2007.
[42] A partir du mot « encontre », entre la France et le Maghreb, Mireille Rosello essaie de penser autrement « l'entre-deux » qui « fait déjà partie des contraintes que leur impose l'histoire. » cf. *Encontres méditerranéennes. Littératures et cultures France-Maghreb* (Paris : L'harmattan 2006), p. 19.
[43] Frickey, Pierrette "Temps, espace et mémoire dans l'oeuvre de Malika Mokeddem" in Helm, Yolande, ed., *Malika Mokeddem : Envers et contre tout* (Paris : L'Harmattan 2000), pp. 117-129.
[44] Adonis, "L'autre, chemin vers le moi", en ligne: http://www.republique-des-lettres.fr/1265-adonis.php consulté le 9 février 2007.
[45] Ibid.
[46] "Le rêve méditerranéen qui sous-tend le texte de Mokeddem, rappelle celui qui anima le jeune Camus plus qu'un demi-siècle plus tôt. Tous deux rêvent d'une Algérie s'orientant vers la mer, vers l'Europe du Sud, tournant le dos au panarabisme rejeté par Camus, et à l'intégrisme refusé par le protagoniste de *N'Zid.* » Cf., Poel, van der Ieme, "La mer au plus près. La Méditerranée d'Albert Camus et de Malika Mokeddem, en ligne, consulté le 19 avril 2007 : http://perso.orange.fr/citmedelamed/merpluspres.html.
[47] Cf. Antze, Paul, Lambek, Michael, eds., *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*. (New York and London: Routledge 1996): "Memories are produced out of experience and, in turn, reshape it. This implies that memory is intrinsically linked to identity", p. 12 et, Van Vree, Frank, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen: Historische Uitgeverij 1995): "Herinnering en identiteit zijn immers niet los van elkaar te zien. De manier waarop wij, zowel individueel als collectief, de herinnering in een

concreet verhaal of beeld “organiseren “, verschaft ons tegelijk een identiteit: in de voorstelling zélf ligt de identiteit besloten”, p. 14.
[48] Antze, Paul et Lambek,Michael, o.c., p. 13.
[49] Pour une analyse de la façon dont Nora s’invente par l’intermédiaire de dessins, cf. Rosello, Mireille, « N’Zid : Les méduses et les oursins, » in : Rosello, Mireille, *Encontres méditerranéennes. Littératures et cultures France-Maghreb* (Paris : L’harmattan 2006), pp. 210-219.
[50] Mokeddem, Malika, *N’Zid* (Paris: Editions du Seuil 2001), p. 64, *Een vrouwelijke Odysseus, N’Zid* traduit du français par Désirée Schyns (Breda : De Geus 2003).
[51] Helm, Yolande, “La Méditerranée, espace transculturel, dans *N’Zid* de Malika Mokeddem”, en ligne http://www.peuplesmonde.com/article.php3?id_article=16, consulté le premier septembre 2006.
[52] Poel, van der Ieme, article cité, http://perso.orange.fr/citmedelamed/merpluspres.html.
[53] Redouane, Najib, o.c., p. 74.
[54] L’auteur explique dans une note en bas de page : « Zoufris : ouvriers (prononciation maghrébine du mot français), » p. 140.
[55] Helm, Yolande, o.c.
[56] Rosello, Mireille, o.c., p. 175.

Chapitre 8

Un entrecroisement de mémoires

Pourquoi cette embardée dans le champ meurtrier des années 56 et 57 ? Pourquoi, pour fuir les années 93 et 94 d'une Algérie qui sourdement se fracture ? Parce que, aujourd'hui à nouveau, l'on pourrait retenir son souffle, suspendre un moment le martèlement souterrain du pas de la mort qui fauche, et se mettre à imaginer, inventer des solutions possibles ?
Assia Djebar, *Le blanc de l'Algérie*.

La fiction comme moyen de « penser », un lieu, un territoire, un continent : ce n'est pas, vous vous en doutez, écrire une pure » fantaisie », j'allais dire une *fantasia*. C'est plutôt retrouver, grâce à une construction imaginaire (que ce soit une intrigue, des situations entrecroisées, des dialogues hasardeux ou banals), grâce à une *fiction* donc, c'est habiter, peupler ou repeupler un lieu, une ville, à partir à la fois de *fantômes* de ce lieu, mais aussi de vos propres obsessions… celles-ci remontent malgré vous, justement parce que vous vous sentez alors vraiment étrangère en liberté. (…) Pour moi, écrire *en* et *sur* l'Europe, c'est entrecroiser des mémoires : des gens sur place avec moi – ou tel ou tel autre étranger, venant de loin et ne pouvant oublier son origine…
Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*.

Introduction

Assia Djebar, on l'a vu, s'est intéressée à la guerre d'Algérie tout au long de sa carrière d'écrivain et de cinéaste. Parmi les œuvres qu'elle a publiées après *L'amour, la fantasia* en 1985[1] et où elle revient sur la guerre d'Algérie, nous allons étudier ici deux romans, à savoir *La disparition de la langue française* (2003) et *Les nuits de Strasbourg* (1997). Dans *La femme sans sépulture* (2002), dont l'héroïne est une maquisarde portée disparue en 1957, on peut retrouver des échos de la guerre civile des années 90. C'est pour cela que j'y reviendrai brièvement au début de ce chapitre.

La disparition de la langue française, qui se déroule pendant les années 90 en Algérie, évoque non seulement quelques tabous de la guerre d'Algérie, mais aussi les liens entre cette guerre et la guerre civile. De plus, ce roman, le plus récent de Djebar, contient aussi une représentation de la mémoire traumatisante des violences perpétrées pendant la guerre « d'hier ».

Dans *Les nuits de Strasbourg*, qui se déroule en 1989, donc avant la « sale guerre », Djebar évoque non seulement la guerre d'Algérie, mais aussi d'autres massacres, exactions et guerres. Les mémoires évoquées sont « multidirectionnelles ». Cette « multidirectional memory » (Michael Rothberg) est mise en jeu dans d'autres œuvres francophones contemporaines, comme *L'empreinte de l'ange* (1998) de Nancy Huston. Au cours des chapitres précédents, on a vu que des auteurs comme Mechakra, mais aussi Haddad, évoquent la guerre contre le colonisateur dans le contexte d'autres injustices coloniales. Le concept de mémoire multidirectionnelle va de nouveau jouer un rôle au dernier chapitre, consacré au récit *Entendez-vous dans les montagnes* (2002) de Maïssa Bey.

Une guerre peut en cacher une autre

Comme on a vu au chapitre précédent, Assia Djebar établit un lien entre la guerre d'Algérie et la guerre civile des années 90. Dans *Le blanc de l'Algérie* (1997), elle dénonce tout comme Mimouni les massacres perpétrés entre combattants « supposés fraternels ». Selon elle, les massacres de juillet 1962, pendant lesquels l'armée nationale tirait sur des maquisards, préfigurent la guerre civile des années 90. La guerre ne s'est pas terminée en 1962.

Dans l'épilogue de *La femme sans sépulture* (2002)[2] Djebar établit de nouveau un lien entre la guerre et les années sanglantes en évoquant l'amnésie qu'ont choisie les habitants de Césarée, qui ne veulent pas entendre « la vibration » qui continue d'émaner de la guerre d'Algérie. La narratrice compare

la disparition de milliers d'innocents pendant les années 90 à celle de Zoulikha, portée disparue en 1956 pendant la guerre d'Algérie :

> Dans ma ville, les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie. (…) Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé… qu'il n'y ait pas eu, ces derniers dix ans au moins, cette nouvelle saignée. Elle a pourtant continué, non loin, le printemps dernier transmué en feu d'une couleur neuve. Par bonheur, quelques-uns, dans cette foule informe, restent des veilleurs ; autour d'eux, des milliers d'innocents sont portés disparus, à leur tour, parfois sans sépulture. A l'image de Zoulikha dont Hania a cherché, dans la forêt, la tombe, tant de victimes effacées dans l'ombre, la confusion, l'épouvante[3].

Le héros de *La disparition de la langue française* est un homme d'une cinquantaine d'années, Berkane, qui retourne après vingt ans d'émigration dans son pays natal, l'Algérie. Il s'installe dans une villa au bord de la mer où, dans sa jeunesse, il passait ses vacances d'été et se met à écrire un récit, un journal et des lettres. Les dates de son journal, automne 1991, janvier 1992, ne sont pas choisies au hasard : elles coïncident avec les élections remportées par le FIS, victoire qui a plongé le pays dans une sorte de nouvelle « révolution » et un nouveau « traumatisme ». La guerre d'hier et celle des années quatre-vingt-dix sont indissociables et Djebar, en passant d'une guerre à l'autre, suggère que la deuxième a eu lieu parce que les plaies de la première ne se sont pas refermées. Les passages consacrés à la guerre d'Algérie sont presque toujours liés à des fragments de texte sur la guerre civile, sur « les années sanglantes ».

Dès le début du roman la guerre d'Algérie surgit. Berkane, adolescent, vivait alors avec sa famille dans la Casbah d'Alger. Son père y tenait un café.

Djebar fait alterner la perspective de Berkane lorsqu'il évoque sa jeunesse et la guerre, avec celle d'un narrateur omniscient. Comme souvent dans son œuvre, Djebar aborde son sujet sous différents angles et entremêle des voix

différentes dans son récit. Comment raconter ce qui s'est passé, comment approcher le passé et ses plaies ? C'est toujours par le biais d'une voix qui raconte à un interlocuteur, ou par l'évocation de souvenirs dans l'écriture. Les narrateurs, dans l'œuvre de Djebar, sont souvent des écrivains, des historiens ou des metteurs en scène. Ils cherchent un cadre pour représenter. Progressivement, le lecteur se rend compte que l'auteur présente l'histoire petit à petit et par des voix et voies différentes. Dans la première partie du livre, Djebar évoque la veille de la guerre, une première manifestation nationaliste en 1952, et l'assassinat d'un oncle de Berkane pendant la bataille d'Alger.

Berkane a pris sa retraite anticipée. Sa compagne française s'est séparée de lui, mais ils restent en contact. C'est à elle qu'il écrit des lettres qu'il n'envoie d'ailleurs jamais. Pendant qu'il dort seul dans la villa, Berkane a un cauchemar. Celui-ci est décrit par le narrateur omniscient. Une manifestation violente a lieu. Berkane a 5 ou 6 ans et se retrouve pris dans la foule. Il regarde un corps d'homme suspendu en l'air et dont les jambes, très haut pour le petit garçon, gigotent. C'est le boucher français qui auparavant a menacé la foule avec un pistolet et qui a été pendu au crochet de sa boucherie. Après avoir vu cette scène horrible, le petit garçon court à la maison et apprend que cinq des manifestants ont été tués lors de l'assaut du commissariat du quartier. Le cauchemar sert de point de départ à un souvenir que Berkane raconte à Rachid, un pêcheur qui lui rend souvent visite et lui apporte du poisson frais. Rachid est né 5 ans après l'indépendance. Dans sa conversation avec lui, Berkane situe la scène de la manifestation en 1952, deux ans avant le déclenchement de la guerre. Je n'ai trouvé aucune mention historique d'un tel événement. L'auteur n'a sûrement pas introduit par hasard cet épisode probablement fictif, et d'ailleurs inséré dans le récit par le biais du rêve. Peut-être veut-elle indiquer au lecteur qu'une expérience traumatisante se dérobe à la chronologie historique ? Il est significatif qu'il s'agisse d'un cauchemar. Berkane ne raconte d'ailleurs pas le cauchemar lui-même à Rachid, son interlocuteur, mais seulement un

souvenir : la punition sévère qu'il a encourue à l'école française pour avoir dessiné (en toute naïveté) le drapeau algérien au lieu du drapeau français. Il évoque aussi son père, qui était soldat dans l'armée française pendant la seconde guerre mondiale et qui a été arrêté, torturé et emprisonné pendant la bataille d'Alger. Comme d'autres auteurs de la présente étude Djebar, évoque le lieu de mémoire des combattants « indigènes » pendant la Seconde guerre mondiale, dans le contexte de la guerre d'Algérie. Libéré quelques mois avant l'indépendance, le père de Berkane se verra ruiné, parce que le café maure qu'il tenait était resté fermé tout ce temps.

Pour Berkane, le véritable retour, c'est de retrouver la Casbah d'Alger, le quartier de son enfance. Berkane se rend en voiture à la Casbah. Pendant le trajet, alors qu'il est sur le périphérique d'Alger, l'actualité de l'Algérie en 1991 entre dans le roman. Berkane est suivi par deux hommes qui crèvent un de ses pneus avec un couteau et tentent voler son appareil de photo. Ils pensent que Berkane est un touriste fortuné. Comme souvent dans l'œuvre de Djebar[4], trois événements historiques majeurs s'entremêlent : la guerre civile qui a commencé en 1991/1992 et dont Berkane sera finalement la victime, la guerre d'Algérie proprement dite et une mémoire collective, la prise d'Alger en 1830 qui marque le début de la colonisation par les Français. Contemplant la grande place des Martyrs, Berkane pense à la destruction de la ville, et se demande pourquoi il en a une « vision obsédante »:

> Nous allons la traverser pour partir ensuite, chacun de son côté. Dans cette minute de contemplation, mon esprit est habité par une mémoire, comment dire, collective ? Imaginer le jour où notre cité dite l'Imprenable fut violée : l'armée française de Charles X y entre en grand apparat. Hassan Pacha, le dernier dey, n'a pas encore embarqué avec ses femmes, et beaucoup de ses janissaires, pour Livourne, puis Constantinople. (…) De l'effervescence qui me saisit, je n'évoque devant Amar- à qui autrefois j'avais donné tant d'estampes

> de cette époque (celles du Suisse Otth, celle de l'Anglais Wild)- que ce qui anime mon regard rétroactif sur ces lieux précisément : une dévastation sous nos pieds, un cimetière de mosquées, de palais, de maisons… tout cela abattu en trois, quatre ans, après juillet 1830. (…) Cette rapidité, cette efficacité barbare dans la destruction m'a toujours laissé pantois.[5]

Son ami Amar, plus réaliste et plus détaché, compare la barbarie des Français à la politique d'urbanisation des gouvernants en Algérie. De plus, il relativise l'invasion en disant que « la destruction était la règle partout, au dix-neuvième siècle : nous avons subi, en 1830, l'implacable loi du vainqueur… »

Berkane retrouve une Casbah complètement délabrée et abandonnée par les pouvoirs publics. Il la décrit dans une deuxième lettre à son ex-amie Marise, lettre qu'il n'enverra pas, pas plus que la première. Il trouve que l'Etat gère mal le souvenir de la bataille d'Alger, l'inscription d'un nom (de rue) suffit, comme si le remplacement des noms du passé colonial par ceux des victimes de la répression, suffisait à rendre compte de la souffrance :

> (…) la lente irréversible dégénérescence du quartier d'enfance, abandon presque voulu par les pouvoirs publics locaux ne tenant même pas compte du passé prestigieux des lieux. Quant au souvenir de la « bataille d'Alger », on s'est contenté de remplacer les noms souvent évocateurs du passé colonial par simplement les noms d'état civil de tant de victimes de la répression de 57 ! N'est-ce pas le lot de cette anesthésie des mémoires en pays du tiers-monde ? Comme si l'inscription des souffrances sur les lieux eux-mêmes n'existait pas plus qu'un tampon : le nom ! un point, c'est tout ! N'est-ce pas là la preuve que la société entière, à bout de souffle, court en avant, se précipite en aveugle vers les tâches de survie élémentaire ? Éphémères traces perdues dans ce cœur à vif de la capitale. (C'est moi, DS, qui souligne) (p. 88-89)

Lors d'une seconde visite à la Casbah, qui fonctionne ici, de même que dans *Les nuits de Strasbourg,* comme un lieu de mémoire, Berkane se souvient de son

oncle Tchaida qui, à l'époque, réunissait un cercle de fumeurs de haschich dans son salon de coiffure. Tout au début de la bataille d'Alger, Ali la Pointe, le chef du FLN dans la Casbah, descendit au café de la Source, où il y avait encore plus de fumeurs de kif, et annonça « qu'il ferait fouetter devant tous, tous les drogués du quartier… Et il passa à l'action, le lendemain, cela à cent mètres du poste militaire des Zouaves – leçon exemplaire alors pour signifier, en ce printemps de 1957, que le refuge ne serait plus l'opium et le kif, mais désormais la lutte sans trêve pour l'indépendance. » Berkane se souvient comment cet oncle Tchaida, qu'il vénérait et qui était pour lui un vrai héros, a été tué dans la rue parce qu'il n'avait pas respecté le couvre-feu.

Dans la deuxième partie du roman, qui se déroule un mois plus tard, donc en octobre 1991, juste avant les élections historiques qui ont fait basculer le pays, Djebar évoque une autre mémoire douloureuse, celle de Nadjia, une amie d'un des frères de Berkane. Elle s'est exilée en France et revient toujours avec une « amertume » et « peine rentrée ». Elle veut parler à Berkane de son grand-père, comme si la douleur s'adoucissait un peu en évoquant les souvenirs traumatisants. Le grand-père de Nadjia, un homme commerçant cosmopolite et libéral, était grossiste en tabac et avait une clientèle autant européenne que juive et musulmane. Nadjia est toujours marquée par la mort qui frappa son grand-père en octobre 1957. Cette fois-ci les assassins ne sont pas les Français, mais le FLN. Pour autant que je sache, Assia Dejbar est un des premiers écrivains Algériens à parler en fiction des exactions commises contre la population musulmane pendant la guerre. Lors de l'assassinat du grand-père à Oran en octobre 1957, Nadjia avait deux ans. Nadjia connaît l'histoire par la voix de sa grand-mère, qui a gardé vivant le souvenir du grand-père assassiné. Mais si petite qu'elle fût, elle a vécu elle-même cette journée, elle a vu la douleur de son père et de sa grand-mère, et c'est pour elle aussi un souvenir traumatisant. Elle le raconte à Berkane qui le note dans son journal, comme en une course de relais entre générations pour garder vivante la mémoire douloureuse de la guerre. Dès

1955, le grand-père de Nadjia cotisait pour les nationalistes, qui demandaient de plus en plus d'argent et qui le harcelaient. Il sera tué dans la rue un matin tôt, accompagné de son fils, le père de Nadjia. Nadjia est traumatisée par la vue de son père et de sa grand-mère qui rentrent à la maison : son père avec des taches de sang sur soi et la grand-mère de Nadjia, dévoilée, qui crie comme une furie :

> Elle, la vieille (ce ne fut qu'après qu'elle fut vieille), lui, le jeune homme, mon père : l'un et l'autre, l'un lié à l'autre, ce fut ce jour-là, je crois, qu'il perdirent la raison… Ils devinrent à jamais des figures du délire. Les si proches de moi, ces brûlés à jamais, ces inguérissables : à cause du sang dont ils se sont trempés !
>
> Moi, fillette de deux ans, je demeure accroupie, tout près justement de la babouche perdue du vieux mendiant. Accroupie, je les attend, les observe dans leur approche ; je dois déjà souffrir avec eux, je le sais. Comme si cette douleur échevelée, accouplée allait m'emmailloter, moi, à jamais ! Non, pas à jamais ! Non, après ce jour du sang de Baba Sidi, (le grand-père, DS) j'irai partout dans le monde et partout, je décide que j'oublierai. (p. 130-131)

Mais Nadjia n'arrive pas à oublier cette scène primaire. Avec l'histoire de Nadjia, et le cauchemar de Berkane, Assia Djebar donne coup sur coup deux exemples frappant de mémoire traumatisante. Les plaies de la guerre ont atteint même la génération de ceux qui étaient très petits au moment où les drames se déroulaient, mais en ont été témoins et qui n'arrivent plus à oublier. Les plaies d'il y a trente ans ne sont guéries ni au niveau individuel, ni au niveau national.

Comme je l'ai indiqué en introduction, le roman le plus récent de Djebar est un va et vient constant entre deux guerres. Nadjia craint que « les fous de Dieu » ne gagnent les élections. Lorsqu'elle raconte à Berkane que les chauffeurs de taxi d'Alger, lorsqu'ils prennent des clients, passent d'autorité des cassettes où sont enregistrées des diatribes de leaders islamistes, Berkane plonge dans un passé plus lointain. En janvier 1962 (il avait 16 ans), il était détenu dans un camp. Un jour un nouveau détenu arrive, qui voulait discuter du temps d'après l'indépendance. Ce détenu se demandait à l'époque si l'Algérie « serait un pays laïc ? » Ce mot n'avait pas de traduction en Arabe, ni en Berbère. Berkane s'était alors rendu compte que ni lui, le benjamin du groupe, ni les autres prisonniers, n'avaient de conscience politique et qu'ils ne s'étaient pas préparés à l'indépendance. Au mois de décembre 1991, au moment du premier tour des élections, il commence à tenir un journal. Berkane y compare son souvenir du camp en 1962, quand ses compagnons avaient perçu le mot « laïc » comme « Aïd » (la fête), avec la situation en 1991 :

> J'ai repensé à la scène du camp que, devant elle, (Nadjia, DS) j'ai évoquée. Ce faux sens de *laïc* transformé en *Aïd* semble tragique aujourd'hui : devant la masse de ces « désoccupés » âgés de quinze à vingt ans, qui se nomment amèrement, en arabe, « ceux qui soutiennent les murs » et qui, pour meubler leur oisiveté forcée, entourent en admirateurs les quelques « émirs » revenus d'Afghanistan, la même scène qu'au camp du Maréchal, en 1962, pourrait se rejouer.
>
> Celui qui lancerait à ceux-ci l'affirmation que « notre jeune État est une République laïque ! » il lui serait répondu aussitôt par la colère ou l'insulte. Et c'est la haine puis la division qui annoncent l'approche de la discorde civique. P. 174.

Ici, le « lien » entre le souvenir de guerre et le moment présent est en réalité constitué par la permanence d'un malentendu ou d'une incompréhension. Djebar semble nous dire que la laïcité, concept du colonisateur importé dans la colonie, non seulement n'avait et n'a toujours pas d'équivalent en arabe, mais est peut-être aussi radicalement antinomique à la société algérienne et au monde musulman.

Après sa détention à la caserne d'Orléans, Berkane est transféré après au camp de Beni Messous. Il s'y trouve au moins entre 200 et 300 personnes. Dans ce camp il y a un seul détenu qui a affiché son appartenance au MNA (Mouvement National Algérien, les partisans de Messali Hadj), les autres sont tous des FLN, comme Berkane. Un jour, Berkane veut attaquer cette personne solitaire et digne, mais un des codétenus le retient et lui donne une leçon de morale : « N'oublie jamais ! mets-toi toujours à la place de l'autre ! Renverse toujours la situation, avant de juger, de décider ! » Djebar souligne l'importance de l'humanité de l'autre. Quoi que le partisan du MNA soit un traître aux yeux du jeune militant, il reste un être humain. Il faut se mettre à la place de l'autre afin d'éviter les pires cruautés.

Berkane se souvient d'un autre détenu qui refuse de saluer le drapeau français. Un sous-officier le frappe avec la crosse de son arme. Il lui casse le bras, mais le détenu ne réagit pas. Trente ans plus tard, Berkane voit dans ce détenu algérien tout son peuple humilié. De nouveau, Djebar établit un lien entre la guerre d'hier et celle des années quatre-vingt-dix. Dans la citation suivante, elle réfère de plus à sa propre situation pendant la guerre ; comme on l'a vu, l'écrivain se trouvait en Tunisie et a suivi la guerre de l'autre côté de la ligne Morice en travaillant comme journaliste. Dans la question : « Serais-je rentré pour rester, comme autrefois à regarder : regarder et me déchirer ? » on retrouve l'écho des femmes algériennes des *Enfants de nouveau monde* qui commentent

la guerre au loin en regardant par la fenêtre, comme s'il s'agissait d'un spectacle.[6]

> Bien plus tard, j'ai fini par voir en ce détenu qu'on frappait l'image de mon peuple tout entier, refusant de se plaindre durant toutes ces années. Je ne peux m'empêcher de m'interroger : maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyre va reprendre : les convulsions, la folie, le silence ? Serais- je rentré pour rester, comme autrefois, à regarder : regarder et me déchirer ? (C'est moi, DS, qui souligne) (p. 243)

La troisième partie du roman se déroule en septembre 1993 et est intitulée : « La disparition ». Le récit de cet épisode est le fait d'un narrateur omniscient qui évoque les réactions de Driss (un frère de Berkane), de son ancienne compagne Marise et de sa nouvelle compagne Nadjia. Il s'agit de la disparition de Berkane dont la voiture a été retrouvée dans un fossé sur une route écartée, près d'une petite bourgade, « qui s'était appelée jusqu'à l'indépendance : Camp du Maréchal ». Berkane, dont la langue de mémoire était devenu le français, a sans doute voulu retrouver le camp où il a été interné étant adolescent, afin de pouvoir poursuivre ses écrits. En marchant sur les traces de son passé, Berkane est tombé dans un piège d'islamistes.

Depuis deux ou trois semaines Driss reçoit « la lettre fatale » : « à savoir un morceau de coton blanc, une petite dose de sable dans un étui et un papier plié en quatre sur lequel était inscrit en lettres arabes, un seul mot : « *renégat* ». Il est condamné à mort par « les fous de dieu ». Les mots font écho à la guerre d'hier, parce que pendant la guerre de libération le mot « renégat » était utilisé par les membres du FLN pour désigner ceux du MNA, nous raconte le narrateur.

Comme Berkane porte le même nom de famille que son frère, Driss se demande si Berkane n'a pas été victime d'une erreur. Le narrateur évoque l'assassinat d'un ami de Driss, l'écrivain Tahar Djaout, une des premières

victimes des islamistes. L'auteur assassiné n'est pas traité comme un personnage du roman, mais grâce à son nom, nous sommes plongés dans la réalité de la guerre civile au sein même de la fiction. Driss se rend dans la villa où logeait Berkane et cherche tous les cahiers où Berkane a tenu son journal. Il prend aussi les lettres cachetées avec l'adresse de Marise. A la fin de roman, le lecteur assiste aux tragédies de la guerre civile : la chasse aux intellectuels francophones, les assassinats, les exils. Le narrateur établit de nouveau un lien avec un moment historique : les Morisques andalous et les Juifs de Grenade qui ont quitté l'Espagne après 1492. Il se demande si le français en Algérie va disparaître, comme la langue arabe a disparu en Espagne après la chute de Grenade :

> Fin novembre 93, les francophones des deux sexes et de diverses professions (journalistes, professeurs, syndicalistes, médecins…) fuirent en désordre leur pays pour la France, le Québec, un peu comme les Morisques andalous et les Juifs de Grenade, après 1492 et, par vagues régulières, tout le siècle suivant, s'en étaient allés, un dernier regard tourné vers les rivages espagnols, pour aboutir – grâce à la langue arabe d'alors- d'abord à Tétouan, à Fes, à Tlemcen et tout le long du rivage maghrébin. Ainsi, comme l'arabe avait ensuite disparu dans l'Espagne des Rois très Catholiques – ceux-ci aidés vigoureusement par l'Inquisition-, est-ce que soudain c'était la langue française qui allait disparaître « là-bas « ? (p. 271)

Cette référence crée soudain une continuité historique beaucoup plus vaste, comme si, au-delà de l'exode des Européens et des juifs d'Algérie en 1962, c'était une longue histoire d'exil et de mort qui se perpétuait sur cette terre.

Les écrits de Berkane, qui compare la fin de son amnésie à un accouchement, (il arrive à parler de la torture qu'il a subie), ne seront pas lus en Algérie. Il s'agit donc d'un avortement au lieu d'un accouchement. Djebar écrit non seulement contre « les fous de Dieu » et les islamistes qui s'attaquent à toute diversité et toute forme de plurilinguisme en Algérie, mais aussi contre une mémoire figée

de la guerre d'Algérie dans son pays natal. Berkane évoque la rivalité meurtrière entre les membres du MNA et FLN et la terreur du FLN contre la population musulmane. Ces réalités de la guerre constituent des tabous en Algérie. C'est non seulement parce qu'il écrit en français, que Berkane n'a pas le droit de vivre en Algérie, mais aussi parce qu'il se souvient de choses que beaucoup de ses compatriotes ne veulent pas encore entendre.

La notion de « Multidirectional Memory »

En pleine guerre d'Algérie, en 1961, survient un tournant dans l'histoire de la mémoire de la Shoah. Au printemps et dans l'été de cette année-là, a lieu à Jérusalem le procès d'Adolf Eichmann et pour la première fois le génocide commis par les nazis sur les Juifs d'Europe entre massivement dans l'espace public. Dans un article sur le témoignage dans l'ère de la décolonisation, Michael Rothberg montre comment, dans le cinéma-vérité de *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et d'Edgar Morin, la juxtaposition du génocide nazi et de l'histoire de la décolonisation (la guerre d'Algérie), invite le spectateur « *to rethink the « unique » place that the Holocaust has come to hold in discourse on extreme violence* ». [7] Selon Rothberg, *Chronique d'un été* est une exploration de la rencontre des traumatismes du génocide et de la colonisation. L'auteur donne un cadre historique à la représentation de cette rencontre. Il introduit en même temps un concept pour étudier la mémoire qui lie plusieurs injustices entre elles : « multidirectional memory » :

> *An overly rigid focus on memory competition however, distracts from other ways of thinking about the relation between histories and their memorial legacies. Memory is not a zero-sum game. In place of memory competition, I propose a concept of multidirectional memory, which recognizes the dynamic transfers that take place between diverse places and times during remembrance. Instead of proceeding from the*

> *assumption that the presence of one history in collective memory entails the erasure or dilution of all others, this essay pays close attention to the circulation of historical memories in encounters whose meanings are complex and overdetermined. The purpose is both to think the Holocaust beyond the uniqueness paradigm and to draw attention to the particular, multidirectional forms of overlap in memory and discourse among the Holocaust and other histories during the age of decolonisation. If, as I argue, the Eichman trial was not the only significant force that propelled the Holocaust into the public sphere but did set the stage for the discourse of uniqueness, returning to a moment before the trials's effect was felt may prove instructive in breaking apart the ossified positions in the memory wars*. (p. 1233-1234) (C'est moi, DS, qui souligne)

Rothberg souligne les dangers "*of the uniqueness discourse*" et écrit qu'un tel discours pourrait créer une hiérarchie de la souffrance, et une compétition de mémoires. Dans une analyse du « cinéma vérité » de Jean Rouch et d'Edgar Morin, Rothberg écrit que la lutte pour révéler et dénoncer la violence coloniale pendant la guerre d'Algérie, butait sur l'énorme difficulté de la censure. Il veut démontrer qu'au moment où la mémoire du génocide des nazis surgit dans l'espace public, la conscience contemporaine de la guerre d'Algérie est exclue du domaine public. Les témoignages qui dénoncent la torture sont saisis, les articles qui accusent (comme *L'express*) subissent le même sort. Toujours selon Rothberg, « *the growing obsession with the Holocaust serves as a screen memory that blocks access to the more recent and more troubling complicity with colonial violence.* »

Ce qui m'intéresse surtout dans le propos de Rothberg, c'est le déplacement de la guerre d'Algérie à la Shoah. Ce déplacement a eu lieu dans un contexte politique rendant difficile tout discours critique sur « les événements ». Dans *Chronique d'un été*, le génocide des nazis est évoqué dans le contexte de la violence d'Etat pendant la guerre d'Algérie. Dans ce film, qui contient des témoignages d'une survivante d'Auschwitz, mais aussi de la

violence d'Etat pendant la guerre d'Algérie, il ne s'agit pas d'une lutte entre différentes mémoires, mais de « *multidirectional memory* » : « *a process in which transfers occur between events that have come to seem separate from each other.* »

Dans un article plus récent à propos des *Belles lettres* (1961) de Charlotte Delbo, Rothberg retourne au concept de la mémoire multidirectionnelle et démontre à l'aide du texte de Delbo, que l'émergence de la mémoire de la Shoah et le début de la décolonisation sont des processus qui se recouvrent et non pas des moments historiques séparés.[8]. De même que *Chronique d'un été*, porté à l'écran en 1961, l'année du procès d'Adolf Eichman à Jérusalem, *Les belles lettres* :

> *(…) mobilizes memory of the Nazi camps alongside a recognition of the violence of colonialism and harnesses those two histories of violence together in an experimental testimonial and documentary form (…*)[9].

Le texte de Delbo met en scène des références croisées (« *cross-referencing* ») entre la décolonisation et le génocide des Juifs et porte les traces de multiples histoires douloureuses. Il met en scène l'abolition de la ségrégation entre des mémoires traumatisantes. Le lectorat de Delbo est invité à visiter un lieu de mémoires, au pluriel, qui lie entre elles des souffrances du présent et celles du passé. Nous allons voir qu'Assia Djebar et Maïssa Bey[10] font aussi le lien entre différentes souffrances du passé dans le contexte du présent : la guerre civile des années 90 en Algérie. La mémoire littéraire se prête à fonctionner comme un phare qui éclaire plusieurs domaines de la mémoire : injustices coloniales, guerre d'Algérie, seconde guerre mondiale, Shoah, racisme et exactions des islamistes pendant la guerre civile.

Dès 1958, Malek Haddad met en scène une forme de « *multidirectional memory* » dans *La dernière impression*. L'auteur établit un lien entre la guerre

d'Algérie et ces injustices coloniales, Diên Biên Phu, le racisme, et la guerre entre Cypriotes et pouvoir colonial brittannique. Toutes les injustices se fondent en un moment :

> A l'instant où Gisèle ou Miladza ou Marjolaine s'impatiente devant sa statue, à Constantine un condamné à mort attend dans sa cellule. A l'instant où le voyageur achète des magazines et ses cigarettes, un Cypriote se cache dans une rue de Nicosie, traqué, tremblant, décidé. A l'instant où l'instituteur écrit sur le tableau noir, une veuve pleure en Malaisie. A l'instant où cet enfant court après son cerceau, dans les allées d'un beau jardin en Avignon ou à Copenhague, des petits berbères voient brûler les gourbis de leur père. A l'instant où les amoureux s'embrassent dans un gentil cinéma de quartier, la mousson lance sa pluie pour le deuxième assaut, quelque part dans un Diên Biên Phu où les canons et les hommes se sont tus. A l'instant où Margaret prend son thé, un petit écolier noir est chassé de son école par un petit écolier blanc.
> Il peut être quatre ou cinq heures de l'après-midi, n'importe où sur la terre…[11]

On a vu au chapitre 2 que, sur une même page de *La grotte éclatée* (1979), Yamina Mechakra relie entre eux les crimes des nazis, la Grande guerre et la Seconde guerre mondiale. Cette liaison est établie dans le contexte de l'interrogatoire d'un appelé français, fait prisonnier et emmené dans la grotte. La guerre en Indochine et d'autres luttes pour l'indépendance s'ajoutent aux grands drames et injustices du monde. L'auteur a choisi les noms (patronymes, prénoms, villes) parce qu'ils font allusion aux crimes commis dans le monde entier au nom du colonialisme (français)[12]. On pourrait dire que, chez Haddad et Mechakra, la mémoire multidirectionnelle fonctionne comme une irruption d'indignation dans le texte.

Dans ce qui suit, je veux évoquer trois auteurs francophones, un Français, une Canadienne d'origine anglo-saxonne et un écrivain franco-algérien ; à savoir Didier Daeninckx, Nancy Huston et Leïla Sebbar [13] qui font « fusionner » différentes guerres dans leurs fictions. Ils forment des exemples intéressants de

mémoires multidirectionnelles. Leurs textes servent ici de pont entre le concept élaboré de Rothberg et *Les nuits de Strasbourg* de Djebar.

Le lien entre la Shoah et la guerre d'Algérie fait partie intégrante de la structure du texte et devient le thème principal, dans *Meurtres pour mémoire* (1984) de Didier Daeninckx[14]. Catherine Dana a montré que ce roman policier, qui évoque le 17 octobre 1961, le camp de transit de Drancy, et les archives de Toulouse sur la déportation d'enfants de moins de trois ans, s'inscrit dans un mouvement historique française qui vise à garder en mémoire les exactions du 17 octobre 1961. C'est qu'en 1981, 3 ans avant la publication du roman, les descendants de ceux qui ont été acteurs, victimes et témoins du 17 octobre 1961 et de la guerre d'Algérie, commencent à dénoncer la répression du 17 octobre. Daeninckx décrit comment des liens se sont tissés entre les différentes guerres parce que les mêmes personnes étaient au pouvoir[15]. Il s'agit bien sûr de Maurice Papon, secrétaire général de la préfecture de la Gironde en 1942, en charge des « questions juives » et à ce titre responsable des déportations, et préfet de police de Paris en 1961. C'est seulement en 1983 que Papon renonce à toute activité politique. Entre 1978 et 1981 il était ministre du Budget dans le gouvernement Barre sous la présidence de Giscard d'Estaing[16].

Une fiction plus récente encore met en scène également différentes mémoires. Il s'agit de *L'empreinte de l'ange* (1998) de Nancy Huston, qui se déroule à Paris entre 1957 et 1962, donc en pleine guerre d'Algérie. Dans ce roman, Huston fait le lien entre la Seconde guerre mondiale, la déportation des Juifs et les exactions commises contre les Algériens à Paris le 17 octobre 1961. A ces injustices se mêlent le soulèvement hongrois en 1956, écrasé par les chars soviétiques et les harkis massacrés en Algérie. Dans la fiction de Huston, le destin des harkis ressemble à celui des Juifs de Berditchev : « Des dizaines de milliers de harkis, probablement entre cent et cent cinquante mille, sont tués pour faits de collaboration. On les oblige à creuser leur propre tombe, comme les Juifs de Berditchev. Avant de les tuer, on leur fait avaler leurs décorations

militaires. On les châtre, on les charcute, on donne leurs membres à manger aux chiens »[17]. Dans la fiction de Huston, le harki présenté encore comme un collaborateur des Nazis dans *L'opium et le bâton* (1965) et *La grotte éclatée* (1979) est devenu une victime, comme les Juifs.

Dans *La Seine était rouge* (1999), Leïla Sebbar[18] crée un lien ingénieux entre différentes mémoires à l'aide de plaques commémoratives dont les mots désincarnés évoquent les exactions du passé. Les crimes et les lieux sont ainsi liés entre eux, puisqu'une plaque est souvent placée sur le lieu du crime. Ainsi Sebbar tisse des lieux de mémoire dans son texte sur le 17 octobre 1961. L'histoire se déroule en 1996, quand Amel (né à Nanterre), Omer (né en Algérie) et Louis (Français dit de souche) retracent la géographie parisienne de la mémoire du 17 octobre et des Algériens massacrés. « L'autre guerre », celle de 1940-1945, est présente grâce à une plaque commémorative et grâce au nom de Maurice Papon (« celui dont on parle et qui sera jugé pour avoir envoyé des Juifs dans les camps nazis, on en parle beaucoup, c'est le même »)[19]. Sebbar évoque d'autres exactions dans le contexte du 17 octobre, comme le siège de la Commune de Paris et le guillotinage de résistants algériens à Paris entre 1954 et 1962 et la lutte fratricide entre MNA et FLN. Les deux guerres se rencontrent dans la prison de La Santé où furent emprisonnés des lycéens qui se révoltèrent contre « l'occupant » en 1940 et où furent guillotinés des résistants algériens qui se révoltèrent contre « l'occupant français ». A l'aide des deux textes sur les plaques commémoratives apposées au mur de la prison, Sebbar établit un lien entre deux occupations différentes : celle des nazis en France et celle des Français en Algérie. Deux histoires fusionnent en un lieu de mémoire.

« *Nos âmes ressemblent à ces lieux d'histoire et de mémoire* »

Dans *Les nuits de Strasbourg* (1997) on constate un déplacement des douleurs causées par la guerre civile en Algérie. Djebar évite de parler « des années sanglantes » mais fait fusionner tant d'autres guerres et injustices que le lecteur

est invité à établir lui-même des liens avec la guerre actuelle. Djebar crée une fiction pour fuir la tragédie qui se déroule en Algérie et évoque les souffrances du vingtième siècle, ce siècle qui souffre de la mémoire du mal mais qui a été « tenté par le bien » (cf. *Mémoire du mal, tentation du bien* de Tzvetan Todorov).

Ses protagonistes sont un Français d'Alsace, qui était un petit enfant lors de l'invasion allemande en 1939 et une femme algérienne dont le père a été tué pendant la guerre de libération. Djebar peuple la ville alsacienne de Strasbourg d'Algériens, de Juifs (algériens et allemands), de Français, d'Allemands et d'émigrants et tisse une toile de relations entre eux. L'auteur est fasciné par le fait que tant d'Alsaciens aient quitté la région après l'invasion des Allemands en 1870 pour aller peupler la terre d'Algérie, et qu'aujourd'hui Strasbourg compte beaucoup d'habitants d'origine maghrébine. L'Algérie et l'Alsace s'entremêlent en un seul mot : « Alsagérie ».

Dans *Ces voix qui m'assiègent* (1999) Assia Dejbar se demande pourquoi elle situe beaucoup de ses fictions en Europe. Elle pense notamment à son roman *Les nuits de Strasbourg*. Pour Djebar la fiction est un « moyen de penser, un lieu, un territoire, un continent », ce n'est pas une pure fantaisie. Grâce à une fiction elle peut habiter, ou peupler une ville des fantômes de ce lieu, mais aussi de ses propres obsessions. Elle y voit un exotisme à l'envers : « Finalement qu'un homme ou qu'une femme du Sud, en arrivant en Europe, écrive une fiction européenne, c'est une sorte « d'exotisme » à l'envers…Non ? Le contraire, ou le pendant de l'évasion « orientaliste » pour un Européen, ce serait, pour nous, pour moi, une tentation *occidentaliste* ; pourquoi pas ? »[20] Djebar a choisi Strasbourg parce que c'est une ville frontalière. Dans son roman elle a repensé une ville des passages, des passages de langue et d'autorités : Strasbourg a oscillé tant de fois entre autorité française, puis allemande, puis de nouveau française. Ce qui est important aussi, c'est que le dernier mystique de Strasbourg, Charles de Foucauld, finira sa vie dans le Sahara algérien en

rédigeant la première grammaire de berbère touareg. Je serais tentée de dire que l'écrivain est fasciné par ce passage de langues et de cultures, parce que cela la fait penser à l'Algérie, un pays multiculturel peuplé de Berbères, d'Arabes, et avant l'indépendance, de Juifs et d'Européens de différentes origines [21] : « (…) à peine un peu plus de dix ans après l'indépendance, le pays reniait sa tradition d'ouverture et de pluralité, hier encore si hautement proclamée », écrit Djebar à propos de l'assassinat de l'écrivain Jean Sénac. [22] Mais cette Algérie de voix multiples est en train de disparaître encore plus au moment où elle rédige son roman sur Strasbourg. Il me semble qu'elle a donc projeté dans ce roman des thèmes qui la préoccupent aussi dans *La femme sans sépulture*, *La disparition de la langue française* et *Le blanc de l'Algérie*.

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Djebar dit également sa fascination pour le vide de Strasbourg entre le 4 septembre 1939 et la mi-juin 1940, au moment de l'entrée des troupes allemandes. Grâce à ce vide, elle a pu faire vivre ses personnages imaginaires. Il s'agit d'un fait historique peu connu :

> Pourtant le « déclic » de ma fiction est parti presque d'une conversation accidentelle-déclenchée, il est vrai, par une de mes questions rythmant quelque peu mes habituelles obsessions. Voulant savoir quel jour exactement la langue allemande était revenue en 39-40 à travers les soldats entrant dans la ville, j'apprends, étonnée, que Strasbourg, les 2,3 et 4 septembre 1939, a été entièrement vidée de ses cent cinquante mille habitants.
>
> Cette ville vide (sauf, il est vrai, pour les casernes pleines de soldats) est restée ainsi jusqu'à la mi-juin 1940, au moment de l'entrée des troupes : soit largement plus de dix mois.
>
> (Une parenthèse, pour souligner que la plupart des Français non alsaciens ou lorrains ignorent en général cet épisode, car il est rarement rapporté dans les manuels scolaires, pour la période contemporaine… J'ai eu l'occasion, ces dernières années, de vérifier cette ignorance auprès de nombre de Français moyens.) [23]

« Mais les villes vides en Europe, dans un passé récent, c'est évidemment le préambule de la guerre, la fuite en masse, l'exode : tout ce que l'on s'applique à taire ensuite… Le présent de certains coins de Bosnie aujourd'hui, de tant de pays d'Afrique, » continue l'écrivain. [24] Dans son roman *Les nuits de Strasbourg,* Djebar convoque surtout des personnages qui sont touchés par des persécutions, des guerres et des conflits et en portent toujours les séquelles : la persécution des Juifs, le conflit israélo-palestinien, la guerre d'Algérie, la seconde guerre mondiale et la haine contre les immigrés.

Djebar a écrit *Les nuits de Strasbourg* en 1997 en Louisiane. Il va sans dire qu'elle avait connaissance des massacres de villageois en Algérie. Elle avait déjà écrit deux livres sur les victimes des islamistes, parmi lesquels figurent quelques-uns de ses meilleurs amis (*Le blanc de l'Algérie* et *Oran, langue morte*) et à ce moment, aux Etats-Unis, sa seule réaction à l'actualité sanglante dans son pays natal était d'écrire des pages sur des nuits d'amour entre un Français et une Algérienne. La fiction donc. Ce qui est intéressant pour mon propos c'est que *Les nuits de Strasbourg* ont été écrites dans une volonté ferme de fuir la violence des années sanglantes en Algérie, de ne pas vouloir évoquer le drame qui se déroule dans son pays natal. Au lieu de parler de la guerre civile en Algérie, Djebar évoque d'autres drames et d'autres guerres. La guerre d'Algérie fait des irruptions dans la narration, ainsi que le thème de la sépulture.

L'histoire se déroule en 1989, Djebar a donc délibérément choisi une date antérieure aux « années sanglantes ». L'auteur situe le début du roman, « Prologue, la ville », dans un moment historique très précis : le deux septembre 1939 à Strasbourg après la déclaration de guerre et avant l'invasion allemande qui eut lieu le 9 mai 1940. Les habitants se préparent à fuir la ville. Ils sont tous contraints de partir. Ils doivent se rendre dans des lieux de regroupement, des « centres de recueil », à partir de là ils prendront des trains et des autocars qui

les emmèneront vers l'ouest et le centre de la France. Djebar peint la ville vidée de ses habitants et livrée aux rats. Est-ce qu'Assia Djebar a voulu faire le vide, comme le suggère Hubert Nyssen, un vide total, pour que la ville puisse se remplir ensuite des personnages qu'elle, Djebar, a inventés « afin que sonnent pleinement les événements auxquels le roman nous convie » ? [25] Au cours de la narration il apparaît que l'amant du personnage principal, Thelja, a erré dans la ville en 1939 à la recherche de son père. La guerre d'Algérie sera évoquée dans le contexte de la deuxième guerre mondiale.

Thelja, trente ans, passe neuf nuits d'amour à Strasbourg avec son amant. Elle a quitté sa patrie, l'Algérie, son mari et son enfant. Elle prépare une thèse d'histoire de l'art sur une abbesse du XIIe siècle, Herrade de Landsberg. Une amie d'enfance, Eve, une juive algérienne dont les parents ont émigré sept ans après l'indépendance, l'a invitée à Strasbourg. Comme la femme algérienne dans *Entendez-vous dans les montagnes….* la Thelja des *Nuits de Strasbourg* est hantée par la figure de son père, tué pendant la guerre d'Algérie et resté sans sépulture (toujours comme le père dans *Entendez-vous dans les montagnes…* et Omar dans *L'opium et le bâton*). Elle ne l'a jamais connu.

Dès la première nuit qu'elle passe avec son amant, la guerre d'Algérie fait son entrée. L'amant de Thelja, a vingt cinq ans de plus qu'elle et aurait pu faire la guerre d'Algérie.

> -Je suis née avant que ne finisse la guerre… Trois ans avant !
>
> -La guerre d'Algérie- répond-il dans son sillage. (…)
>
> -Où étais-tu alors ? … (Sa question est impérieuse.)
>
> -La guerre chez toi ?… Je ne me trouvai ni en Alsace, ni en Algérie (il a comme une absence, il ajoute très vite, avec un accent amer qui la surprend). Ni même en France (…)

> -Non, se souvient-il à nouveau, je n'ai pas fait la guerre d'Algérie. Une chance, sans doute, bien que « ma classe » fût celle de 1956 ou de 1957… En 1960, je me trouvais à Munich : huit heures par jour, j'étais plongé dans les archives de la ville… [26]

Thelja est consciente du fait qu'elle aime un Français : elle ne peut pas prononcer le nom de son amant, « si longtemps après la guerre – je précise « la guerre chez moi » entre les vôtres et les miens ». Le lecteur ne saura son nom que plus tard ; il s'appelle François. Dans la citation précédente, la guerre d'Algérie est « la guerre chez toi », selon les mots de François. Thelja ajoute « entre les vôtres et les miens ». Dans sa vision à elle c'était une guerre entre deux peuples tandis que dans la perspective de François, c'était une guerre dans un pays lointain.

Pendant une promenade en ville à Strasbourg après la deuxième nuit, la guerre d'Algérie surgit de nouveau, cette fois-ci Thelja se souvient de son mari, Halim, qui lui a rendu visite à Paris. Ensemble ils sont allés dans un laboratoire de photo avec un ami français de Halim. Deux des collègues de cet ami français ont fait la guerre d'Algérie et ont eu l'occasion de prendre des photos du cœur de la Casbah d'Alger. Ils les ont prises pendant le couvre-feu, pendant la nuit. Thelja se souvient de l'effet que les photos ont eu sur elle. Même si on ne voit personne sur les photos, elle s'imagine les familles apeurées (probablement pendant la bataille d'Alger, mais le texte ne le précise pas). Les rues étaient vides, mais pleines en même temps « des attentes apeurées de familles calfeutrées et sur la défensive ». Cette peur ressemble à celle décrite lors de la fuite des habitants de Strasbourg avant l'invasion des Nazis. Les guerres diffèrent, mais la peur de la population est la même.

En même temps Thelja pense aux maisons délabrées de la Casbah. Les hommes politiques n'ont rien entrepris pour gérer ce lieu de mémoire et n'ont jamais restauré les maisons. Assia Dejbar exprime la même indignation dans *La disparition de la langue française,* quand Berkane revoit la Casbah délabrée où

il a grandi. Thelja se souvient aussi que son mari a comparé leurs âmes à ces « lieux d'histoire et de mémoire » :

> Thelja fume, l'esprit entièrement habité par ces photographies du cœur d'Alger, prises en temps de guerre : façades aux portes anciennes, aux terrasses désertées, et ces ruelles longues paraissant hantées à cause même de leur vide nocturne, pleines, en fait, des attentes apeurées de familles calfeutrées et sur la défensive, elles que Thelja imaginait aussi, si longtemps après… (…) Après un silence, Halim concluait, amer :
>
> - Nos âmes ressemblent à ces lieux d'histoire et de mémoire : en danger d'être détruits, nous ne voulons pourtant pas nous exiler. (C'est moi, DS, qui souligne) p. 96-97

Ce qui est très significatif ici, c'est qu'une image et un souvenir : les photos prises la nuit dans la Casbah d'Alger pendant la guerre d'Algérie, donnent lieu a une réflexion du mari de Thelja sur le refus de l'exil. Il est possible que par le biais du mari de Thelja, Djebar (rédigeant son texte en 1997) fasse allusion aux islamistes qui risquent de détruire les âmes des Algérois.

Cependant Thelja n'est pas rentrée en Algérie. On dirait que la remarque de son mari ne vaut pas pour elle. Elle vit comme une nomade et sa situation d'exilée ressemble à celle de l'auteur.

La troisième nuit, François parle de nouveau de l'hiver de 1939, mais cette fois il évoque ses propres souvenirs. Il se souvient que sa mère et lui sont revenus dans la ville déserte pour chercher son père. Son père était autonomiste, et recherché par le gouvernement français. François avait 5 ans à l'époque et partait chaque matin à la main de sa mère dans la ville enneigée. Il y a donc une ressemblance entre le père de François et celui de Thelja : dans des contextes historiques très différents, tous les deux se battaient pour un pays indépendant. Le parti autonomiste d'Alsace-Lorraine a été fondé en 1927, son but était « une Alsace-Lorraine libre comme membre des Etats-Unis d'Europe et médiateur

entre la France et l'Allemagne [27]. Ce n'est pas seulement la peur pendant les guerres et les persécutions qui est universelle, mais aussi la volonté d'un peuple de se libérer de l'occupant. Il est remarquable que le texte invite à tracer ici un parallèle entre la lutte algérienne pour l'indépendance et un mouvement régionaliste alsacien qui voyait dans les Français des occupants et a probablement, en retour, longtemps été considéré par les autorités françaises comme un mouvement d'extrême - droite pro allemand. Djebar ignore-t-elle que beaucoup d'autonomistes ont occupé des postes dans la hiérarchie nazie après 1940, ou veut-elle délibérément éclairer d'un autre jour cette mémoire des autonomistes ? On retrouve ici, en tout cas, une volonté de prendre le contre-pied des opinions reçues, voire de choquer, déjà signalé ailleurs chez l'auteur.

Le chapitre suivant nous amène dans la maison d'Eve, l'amie de jeunesse de Thelja. Eve est veuve ; dans sa maison habite aussi Touma, une femme algérienne, et la belle-mère d'Eve. Lors d'une conversation avec Hans, l'ami allemand d'Eve, le « vent de la mémoire l'emporte » et Touma raconte un souvenir atroce de la guerre d'Algérie. Ce n'est pas un hasard que Touma tienne à raconter ce souvenir à un jeune Allemand. Dans ce fragment, la guerre d'Algérie fait une irruption très inattendue. Le souvenir nous est présenté comme une intrusion : « Pourquoi soudain ce souvenir, une journée d'été là-bas, dans quel Sud algérien ? » se demande le narrateur omniscient. Touma est toujours traumatisée par ce souvenir et elle ne peut pas s'empêcher d'en parler. C'est un souvenir de guerre dont l'irruption ne s'insère en aucune manière dans la continuité de la narration ; il est destiné à confronter un Allemand de trente ans avec un souvenir d'une autre guerre, souvenir qui ressemble par sa cruauté et sa violence gratuite à une scène d'un camp de concentration. D'une façon implicite, Touma compare l'occupant français pendant la guerre d'Algérie à la Gestapo ou aux SS. Le fait qu'il s'agit d'un brusque réveil d'une mémoire refoulée et aussi la façon dont Touma organise son discours, est un argument pour dire qu'il s'agit ici de la mémoire traumatisante :

-Un jour, eux, sont venus au douar. Les soldats, avec un lieutenant, espagnol, lui… le nom ? … Je sais son nom…(Touma cherche, puis renonce).

-Tous, on est au soleil. Debout. Le lieutenant appelle un voisin. « Amar ! Aichi Amar ! » (Elle grossit sa voix, Touma. Elle théâtralise.)

-Amar Aichi vient devant.

-Et ta femme, dit le lieutenant.

-Elle est venue, lieutenant!

La femme d'Aichi Amar se met devant, dans sa djellaba. Sa main tire sur son visage le voile. Moi- Touma reprend sa voix douce, rêveuse-, moi, je vois le voile : il tremble, il bouge. Y a pas de vent. La femme a peur.

-Et tes enfants ? il dit, le lieutenant. Deux garçons, une fille sortent des rangs. Marchent. Puis debout à côté de la mère.

-Ton chèche ! il dit, le lieutenant. Amar enlève chèche. Sa tête, à Amar sans rien. (Puis Touma explique, de son autre voix, la plus âpre.) Ce n'est pas bien, chez nous, un homme être sans chèche devant ses garçons !... Le lieutenant prend le chèche. Devant nous, il allume son briquet, il brûle le chèche. Le lieutenant a pistolet à la main.

-Ton portefeuille ! il crie, il crie, le lieutenant, son pistolet à la main.

Amar sort son portefeuille gonflé, plein d'argent. Amar Aichi, le riche du village.

Le lieutenant crie :

-Avance, Amar Aichi, un, deux, trois !

Pauvre Amar, avance tout seul, devant nous…(Touma s'est à demi dressée, yeux exorbités fixant le vide.)

Hans voudrait s'exclamer : « ça suffit ! Arrête ! » Il trouve soudain les mots arabes « *yakfi, yakfi, Lalla !* » ; il les lui dirait d'une voix grave, d'une voix désespérée.

Il se soulève. Veut lui toucher le bras, la réveiller : « vois, le présent, le printemps, le soleil d'aujourd'hui ! »

Elle a baissé son visage, Touma.

-Il a tiré dans la tête, le lieutenant !

> Dans la tête d'Amar Aichi… La femme, les enfants, tous, on n'a pas bougé ! Jusqu'au soir, au soleil, debout : quatorze familles, c'est le douar : hommes, femmes, enfants… Debout, au soleil !... On attend ; il va tirer dans la tête pour les autres, pour nous… On dit, on attend ! La femme d'Amar Aichi : elle pleure, debout, doucement. J'entends, moi. Les garçons, je ne sais pas…p. 143-144.

Pendant une soirée chez Eve, Thelja évoque pour la première fois son père. Elle raconte qu'elle est née en 1959 et que son père a été tué au maquis, trois mois avant sa naissance. C'était aussi en hiver (comme Strasbourg en 1939, dont se souvenait François) et c'est pour cela que sa mère l'a appelée plus tard Thelja, ce qui signifie neige en Arabe.

Pendant la quatrième nuit avec son amant, après la soirée dans la maison d'Eve, c'est Thelja qui repense à cet hiver 1939 à Strasbourg et au garçon de cinq ans qu'était alors son amant. Dans sa tête, les deux hivers s'entremêlent : celui où trottinait François et celui durant lequel sa mère avait rejoint son père dans une grotte au maquis, juste avant sa mort. Djebar décrit ces réunions au maquis entre membres d'une même familles dans *La femme sans sépulture*, quand une fille de Zoulikha vient vivre pendant quelques jours auprès de sa mère dans une grotte. Les deux images de Strasbourg en 1939 et d'une grotte en Kabylie en 1959 se superposent :

> D'un coup, inopinément, lui revint l'image du garçonnet de cinq ans trottinant dans les rues enneigées de Strasbourg… En surimpression, ensuite, des pieds nus, à la plante rougie de henné, des pieds de femme, tout craquelés sur les bords, les pieds brûlés d'une femme de vingt ans se hâtant en pleine montagne, dans le noir, avec au fond un panorama de neige…p. 185.

Les deux moments historiques fusionnent dans une même image. Djbar crée aussi une conjonction entre Nord et Sud, entre ville enneigée du Nord de

l'Europe et montagnes kabyles « avec au fond un panorama de neige ». Ce fragment montre que Djebar a non seulement inséré la guerre d'Algérie dans la seconde guerre mondiale, mais qu'elle entremêle les deux moments historiques parce que la souffrance humaine est la même. François observe que l'histoire des deux pères c'est « la même glaise, la même boue ».

Le lendemain, Thelja et François partent ensemble en Allemagne, à Kehl, non loin de Strasbourg. François raconte sa honte parce que son père a été forcé de se battre sous l'uniforme allemand[28]. Il a découvert, après beaucoup d'années de recherche et grâce à un des compagnons de détention de son père que celui-ci est mort au camp de Tambov, dans des circonstances affreuses. Il a été victime une première fois des Allemands, puis des Russes. Si le compagnon de détention de son père ne l'avait pas aidé, François aurait souffert d'un « gouffre de mémoire ». Selon lui, les cinquante ans qui se sont écoulés, ne représentent rien, tout se déroule aujourd'hui encore. Tout a été reconstruit et les dégâts ne sont plus visibles, mais le passé ne passe pas. Les gens, eux, souffrent d'amnésie, ne parlent pas des « couches de passé contradictoires » :

> Bien sûr, tu le vois bien, tout a été reconstruit, au moins les pierres, les maisons et jusqu'au statues remises sur leur socle…. Mais les êtres ? Ils accumulent, strate sur strate, des couches de passé contradictoires, après quoi, il se taisent. P.200

Ce que François dit ici de ses compatriotes peut aussi s'appliquer aux Algériens. Rappelons-nous les phrase de la *La femme sans sépulture,* au début du présent chapitre *: «* Dans ma ville, les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie. ». Djebar estime que les Algériens doivent affronter les différentes couches de leur passé pour mieux vivre le présent. Ils devraient oser se laisser réveiller par des « ombres dérangeantes ». Dans ses essais, elle souligne le fait que les drames du

passé sous-tendent ceux du présent. On a vu que Djebar ne veut et ne peut pas témoigner dans l'immédiat, et c'est pour cela que la guerre civile des années 90, encore en train de se dérouler au moment où l'auteur rédigeait *Le blanc de l'Algérie* et *Les nuits de Strasbourg,* est évoquée par le biais d'autres horreurs qui ont marqué le destin de l'Algérie et le destin de l'Europe : ici, la guerre d'Algérie et la seconde guerre mondiale.

Ce qui attire mon attention dans la réplique citée de François, c'est l'expression « couches de passé contradictoires ». Le père de François, un Français, qui par la force de l'histoire de cette région frontalière d'Alsace, a dû se battre sous l'uniforme de l'ennemi, a été emprisonné par l'allié de son peuple, les Russes, qui l'ont pris pour un Allemand. Cette situation compliquée, dans laquelle il devient impossible de distinguer clairement l'ennemi et l'allié, s'est produite également pendant la guerre d'Algérie, lorsqu'un grand nombre d'Algériens (les harkis) se sont ralliés aux Français ou ont été enrôlés de force à leurs côtés, ou lorsque les leaders du FLN ont tué Abane Ramdane, ou encore du temps de la suspicion, de la confusion et de la trahison à l'époque de la « bleuite »[29].

Pendant la cinquième nuit, Thelja dit qu'elle est heureuse que son amant n'ait pas fait la guerre d'Algérie, même s'il lui avait raconté qu'il avait déserté l'armée française, elle n'aurait plus voulu faire l'amour avec lui. Elle évoque le souvenir d'une combattante d'hier qui s'est éprise d'un officier français. Thelja ne comprend pas comment cette héroïne a pu aimer « son bourreau ». Elle raconte comment son père a trouvé la mort : les Français l'ont jeté d'un hélicoptère et on n'a jamais retrouvé son corps. Il n'a donc pas eu de sépulture, mais a eu droit à un mausolée. Pendant cette nuit elle se demande aussi où son père, « cet inconnu, ce fantôme qui m'assaille, ce guerrier berbère », se trouvait précisément à la Noël de 1939, la Noël dont se souvient si bien son amant. Dans cette citation resurgit le lieu de mémoire des combattants algériens (« les

indigènes ») qui se sont battus pour la France pendant les deux guerres mondiales. Son père a été enrôlé de force, tout comme le père de François :

> Sous uniforme de soldat de la France, dix-huit ans alors avait-il, enrôlé de force en France métropolitaine ? Dans une caserne de Strasbourg peut-être ? Y avait-il des tirailleurs algériens ?… Je chercherai ! p.228-229

Thelja et Eve, qui visitent les archives du père Marey dans un petit musée de l'émigration à Strasbourg, ont des informations sur la guerre d'Algérie en Métropole. Ainsi le lecteur perçoit la guerre d'Algérie par le biais d'un journal que l'ecclésiastique tenait à partir de 1953. Ce père dominicain avait fondé un foyer Nord-Africain à Strasbourg pour des « Français musulmans » qui venaient travailler deux ou trois ans en France comme manœuvres ou plombiers, menuisiers, électriciens. Dès 1954 et 1955, ces travailleurs immigrés commencent à être suspects. Le journal relate le destin de quelques Algériens devenus « hors-la-loi ». Le père a toujours essayé d'apporter son assistance, si un des pensionnaires était détenu quelque part en France. Le journal ainsi que les photos conservées dans les archives du père constituent une « mémoire d'émigration ».

Ainsi, à deux reprises, la guerre d'Algérie est-elle évoquée à l'aide de photos : au début de la narration, quand Thelja se souvient des photos d'Alger prises pendant la nuit dans la Casbah et quand elle voit des photos d'identité dans les archives du père. A deux reprises, Thelja imagine la peur de ces Algériens :

-Cela continue, jusqu'à la fin de la guerre d'Algérie : les petites fêtes, la violence autour, les arrestations de la police !… Le cahier s'arrête ensuite. Le bon père est resté jusqu'à l'année où le foyer a été fermé !

Thelja se remit à feuilleter ses fiches : les photos d'identité défilaient sous ses doigts. Elle recevait pour ainsi dire à vif, les visages jeunes, ou d'âge mur, d'inconnus- un regard droit posé sur le photographe, avec sérieux ou une attente, une rapide inquiétude le temps de la pose. Elle imagina les épaules, les bras, les muscles ahanant sur les chantiers, les stations de tant d'exilés dans les rues, les retours au foyer, dans les chambres à vingt, au début sans eau ni électricité, les rafles ensuite, les enquêtes. Ils n'étaient pas venus comme elle, en « éphémères », autant dire en oiseaux de passage, ils avaient peiné, envoyé leurs économies à la tribu à El Oued ou à Batna. Chaque soir, assommés de fatigue, ils s'étaient endormis dans les baraquements de cette rue du Polygone… Chaque nuit, vaincus par le labeur, quelquefois par la peur. Tous, sous le regard, le plus souvent bienveillant du père Marey. [30] (C'est moi, DS, qui souligne)

A la fin du roman, Djebar a inséré un écho de la guerre civile. Dans *Les nuits de Strasbourg,* de jeunes acteurs beurs font des répétitions pour la pièce de théâtre *Antigone*. Bien sûr ce n'est pas un hasard. La fière Antigone veut donner une sépulture à son frère contre toute convention et contre la défense de Créon. J'y vois une référence au père de Thelja, qui est resté sans sépulture. La pièce ne sera pas représentée parce que la metteuse-en scène, Jacqueline, est tuée par son ami algérien. Le narrateur ne nous explique pas la raison du crime. Ainsi, la représentation d'une pièce de théâtre échoue à cause d'un meurtre, événement banalisé pendant les années 90 en Algérie, mais plus exceptionnel dans la ville de Strasbourg en 1989. L'assassin vient de l'ombre et tue sa victime en plein jour dans la rue, parmi d'autres piétons. La veille il avait violé sa compagne, nous apprend le narrateur.

Préoccupée par la violence qui ravage son pays natal, Djebar a fait de son roman une chambre d'écho qui résonne de guerres, d'injustices, de multiples

mémoires traumatisantes. Grâce à la mémoire multidirectionnelle, l'auteur fait fusionner la seconde guerre mondiale et la guerre d'Algérie. Les archives du père Marey constituent un lieu de mémoire pour l'histoire de la guerre d'Algérie en métropole, du point de vue des travailleurs immigrés algériens. L'horrible scène de la guerre d'Algérie racontée par Touma dans la maison de la juive algérienne Eve, évoque un camp de concentration ou des représailles exercées par les nazis . D'autres personnages du roman ont perdu leurs parents dans les camps de la mort. L'assassinat de Jacqueline, finalement, évoque la guerre civile des années 90. Ainsi ces nuits d'amour d'un Français et d'une algérienne sont en fait une série de cours d'histoire et de souffrance universelle.

Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai continué à explorer les liens entre la guerre d'Algérie et la guerre civile. Dans *La disparition de la langue française*, Djebar montre que les deux événements historiques fusionnent : en écrivant ses souvenirs de la guerre de libération, Berkane, le protagoniste, disparaît, sans doute assassiné par les islamistes. Le texte de Djebar est un va et vient continu entre les deux guerres et l'auteur établit de nombreux parallèles entre 1954-1962 et les années sanglantes. L'auteur touche aussi à des tabous : elle est la première dans notre corpus à évoquer en littérature les exactions du FLN contre la population musulmane pendant la guerre de libération. Celle-ci et non plus seulement la terreur exercée par les Français sont ici source de mémoire traumatisante.

On l'a déjà vu au chapitre précédent : à partir de 1992, la guerre d'Algérie est toujours évoquée dans le contexte de la guerre civile. Cependant dans *Les nuits de Strasbourg* Djebar contourne la guerre civile et évoque la guerre d'Algérie dans le contexte de la Seconde guerre mondiale en Alsace. L'entrecroisement de guerres qu'elle met en scène, peut être éclairée à l'aide du concept de la mémoire multidirectionnelle. Rothberg a développé cette notion et

a montré qu'elle est « *a process in which transfers occur between events that have come to seem separate from each other*". Non seulement chez Djebar, mais aussi chez Huston, la mémoire est comme un projecteur vers d'autres formes d'injustices et de violences. Ici, on voit clairement la flexibilité de la mémoire littéraire, qui a la faculté de se lier à d'autres mémoires. L'historien peut faire des liens avec d'autres guerres, mais en littérature on peut superposer diverses couches de mémoire à travers un seul événement. Dans *Les nuits de Strasbourg* Djebar, qui prend la guerre dans la ville de Strasbourg en 1939 comme point de départ, y lie la guerre d'Algérie et une grande partie de la souffrance du vingtième siècle en se concentrant sur les séquelles pour la deuxième génération.

[1] Cf. Chapire 3, « Le désenchantement I »..
[2] Cf. chapitre 6 : « la torture en fiction ».
[3] Djebar, Assia, *La femme sans sépulture* (Paris : Albin Michel 2002), pp. 214-218.
[4] Cf. *L'amour, la fantasia* (Paris: Lattès 1985).
[5] Djebar, Assia. *La disparition de la langue française*, (Arles : Actes Sud 2003) pp. 77-78-79.
[6] Cf. chapitre I « Le pont doit sauter ».
[7] Rothberg, Michael. "The Work of Testimony in the Age of Decolonization: *Chronicle of a summer*, Cinema Vérité, and the Emergence of the Holocaust Survivor " in *PMLA, Publications of the Modern Language Association of America,* October 2004 Volume 119 Number 5, p. 1232.
[8] « (…) the emergence of Holocaust memory and the unfolding of decolonization [are] overlapping and not seperate processes », in: Rothberg, Michael, "Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness," in: *Critical Inquiry* 33 (Autumn 2006), p. 160.
[9] Rothberg, Michael, "Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness," in: *Critical Inquiry* 33 (Autumn 2006), p. 160.
[10] Cf. chapitre 9: "Le bourreau au visage humain".
[11] Haddad, Malek, *La dernière impression* (Paris : Omnibus 2002 [1958]), p. 202, cf. chapitre 1 « Le pont doit sauter ».
[12] Cf. chapitre 2: "La guerre de libération et la « mémoire officielle » en Algérie ».
[13] Il est toujours difficile de faire des catégories : Sebbar est née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française.
[14] Cf. "Prologue".
[15] Cf. « Prologue » : « Le difficile retour du refoulé : octobre 1961 », et Dana, Catherine, « Histoire et filiation dans *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx et *La Seine était rouge* de Leila Sebbar, » in : Dayan Rosenman, Anny, Valensi, Lucette (éd.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* (Paris : Editions Bouchène 2004).
[16] La carrière de Papon a commencé en 1931. Il a occupé maintes fonctions importantes : entre 1949 et juin 1954, par exemple, il fut préfet de Constantine, en Algérie, cf. « Les grandes dates de la carrière de Maurice Papon », publié lors de son décès le 17 février 2007, à l'âge de 96 ans : http://news.fr.msn.com/Article.espx?cp-documentid=3104215 , en ligne, consulté le 22 février 2007.
[17] Huston, Nancy, *L'empreinte de l'ange* (Arles: Actes Sud 1998), p. 292.

[18] Leïla Sebbar et Nancy Huston ont publié ensemble des lettres sur l'exil : *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* (Paris : Bernard Barrault 1986), la lettre xxix a été publié en néerlandais dans *Lust & Gratie* numéro 31 (été 1992), traduction Désirée Schyns.
[19] Sebbar, Leïla, *La Seine était rouge* (Paris : Edidions Thierry Magnier 1999), p. 42.
[20] Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*, (Paris : Albin Michel 1999), p. 234.
[21] Dans *Les hommes qui marchent*, Malika Mokeddem consacre plusieurs pages au départ des Juifs et des Européens après l'indépendance de l'Algérie. Cet exode est lié à un danger : « Prise par l'effervescence des jours, Leïla n'avait pas imaginé que le drame pied-noir pouvait emporter les Juifs aussi. Et tout à coup, c'est par la détresse de son amie qu'elle découvrait l'importance de l'onde de choc. Pourquoi, comment ? Elle ne le savait pas. Mais le danger était là, imminent et sans appel. Que le bonheur des siens eût pour corollaire le désespoir des « autres » lui fut soudain insupportable. » (p.22).
[22] Cf. aussi le film "Le soleil assassiné" (2004) dans lequel le réalisateur Abdelkrim Bahloul raconte l'assassinat d'un poète francophone modelé sur Jean Sénac, qui se proclamait Algérien mais à qui les autorités ont toujours refusé un passeport algérien. Sénac exhortait les jeunes Algériens ayant des ambitions littéraires à écrire en Français, étant donné qu'à l'époque, il n' y avait pas de tradition littéraire en Arabe en Algérie.
[23] Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent* (Paris : Albin Michel 1999), p. 235.
[24] Ibid, p. 236.
[25] Nyssen, Hubert. www.assiadjebar.net/new_novels/nds_french.htm
[26] Djebar, Assia, *Les nuits de Strasbourg* (Arles : Actes Sud 1997), p. 55.
[27] Lévy-Coblentz, Françoise. « Question d'Alsace-Lorraine » in *Encyclopaedia Universalis*, p.1040.
[28] Le texte ne donne pas de détails sur les circonstances dans lesquelles le père a été enrôlé du côté des nazis. Mais on sait que l'occupant considérait les Alsaciens comme des ressortissants allemands et les adonc appelés sous les drapeaux.
[29] Djebar, Assia. *Le blanc de l'Algérie* (Paris : Editions Albin Michel 1995), p. 233. « La bleuite » désigne une opération de manipulation montée par les services secrets français à partir de 1957-1958, consistant à dresser de listes de supposés collaborateurs de l'armée française, puis à les faire parvenir à l'intérieur des maquis algériens. (…) Ce schéma imaginé par les services français du Renseignement, fut à l'origine d'une purge dévastatrice au sein de l'ALN, en particulier dans la Wilaya 3 dirigée par Amirouche », cf. Stora, Benjamin, *Les mots de a guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail 2005), p. 25-26.
[30] Djebar, Assia. *Les nuits de Strasbourg* (Arles : Actes Sud 1997), p.249.

Chapitre 9

Le bourreau au visage humain

Qu'un homme cherche à savoir comment est mort son père, qu'il cherche à le savoir jusque dans les plus infimes détails, jusque dans le plus minuscule enchaînement des événements, je ne puis que le comprendre, en homme qui voudrait désespérément en savoir autant pour ses propres parents.
Pierre Vidal-Naquet à Jean-Philippe Ould Aoudia[1]

Bien sûr, je me sais moi aussi capable – ou coupable- de trahisons, de silences, d'impostures. Je peux me montrer autre, multiple et fuyante, mais qui peut dire que « vérité » rime toujours avec « sincérité » ? Je préfèrerais quant à moi l'accorder avec « lucidité ». Nous, êtres sociaux, civils, si policés, si prompts à nous émouvoir des excès de langage et des outrances de l'autre quand il ne partage pas nos idées, savons bien avec Camus qu' « *il y a des sincérités qui sont pires que mensonges »*. Car le langage, l'écriture, ne sont pas seulement les moyens que nous avons d'exprimer nos doutes, notre désarroi, nos révoltes. Ils sont, j'en suis sûre, quelque chose qui en sait ou qui en dit plus de nous que nous. Parfois à notre insu. « *Ce qui en moi est plus fort que moi* » précise Camus.
Maïssa Bey, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil*.

Or, si « la guerre d'Algérie fut un conflit complexe aux multiples ramifications, un drame à plusieurs voix », seules les mémoires offertes ou sollicitées et plus encore celles qui sont reconstruites par l'art peuvent nous donner la polyphonie de la « mosaïque Algérie ».
Christiane Chaulet-Achour.

Introduction

Contrairement à d'autres écrivains Algériens d'expression française, Maïssa Bey (1950) n'a jamais rejoint ses confrères dans la diaspora algérienne, comme Mohammed Dib, Malika Mokeddem, Abd el- Kader Djemaï, Mohammed Kacimi, ou encore Assia Djebar. Sa première nouvelle, *Au commencement était la mère* fut publiée en 1996 durant « la deuxième guerre d'Algérie ».

Entendez-vous dans les montagnes… (2002), son cinquième texte, est un livre indulgent qui évoque un esprit de conciliation entre la France et l'Algérie. Bey nous donne le point de vue d'un soldat français et celui d'une femme dont le père, un instituteur, a été torturé à mort par l'armée française. Elle donne aussi une place importante au lecteur, qui est invité à faire un grand travail d'interprétation. Le texte fournit plusieurs hypothèses et tout reste ouvert. Est-ce que la femme est vraiment en face du bourreau de son père ? Est-ce que l'ancien

appelé qu'elle rencontre dans le train a torturé le père de cette femme ? Ou bien s'agit-il d'un fantasme ? Dans quelle mesure peut-on parler de fiction à propos d'un récit, entouré de documents « réels » et d'une photo du père de l'auteur avec deux enfants sur les genoux ? Le texte suggère beaucoup de choses, mais ne donne pas de réponses claires. C'est au lecteur de faire un travail d'interprétation et de se poser des questions sur ce qui s'est passé pendant la guerre d'Algérie. L'auteur donne cependant beaucoup d'indices dans ce texte, qui transmet une mémoire « transgénérationnelle » (*postmemory*).

Dans *Entendez-vous dans les montagnes…*, Maïssa Bey a inséré un « sous-texte » en italiques sur une gardienne de camp, en Allemagne, pendant la deuxième guerre mondiale. Ce texte évoque la persécution des Juifs et en même temps la notion du « bourreau au visage humain ». Comme on va le voir, l'interprétation du texte de Bey pose quelques problèmes, parce que l'auteur joue de façon subtile avec la perspective narrative. Bey nous présente un texte dans lequel le lecteur peut voir le conflit d'une perspective à la fois française et algérienne. En même temps, elle insère un deuxième texte sur la V*ergangenheitsbewältigung* (le retraitement du passé nazi en Allemagne) en citant des passages du roman de Bernhard Schlink, *Der Vorleser* (*Le liseur*). En référant ainsi à un livre allemand qui traite de la façon de lire la réalité, le texte de Bey lui aussi devient autoréflexif. Il met en scène l'impossibilité de « lire la réalité » et de juger les bourreaux, qui eux aussi sont des êtres humains.

L'évocation de la guerre d'Algérie dans le contexte de la Shoah et de la guerre civile constitue en outre une forme de mémoire multidirectionnelle.

Le visage d'autrui

Le récit est dédié à une personne décédée : « A celui qui ne pourra jamais lire ces lignes ». Notons que cette dédicace ressemble beaucoup à celle d'Albert Camus dans *Le premier homme* : « A toi qui ne pourras jamais lire ce livre »[2]. Chez Camus, il peut s'agir de la mère qui était illettrée, ou du père, mort sur le

champ de bataille pendant la grande guerre. Chez Bey, la dédicace concerne le père. L'épigraphe : « Ô soldats dont l'Afrique avait hâlé la joue/ N'avez-vous donc pas vu que c'était de la boue/ Qui vous éclaboussait ? », est une citation prise dans *A l'obéissance passive* (1853) de Victor Hugo. Ce texte traite de soldats français qui faisaient partie des armées coloniales en Afrique et qui, de ce fait, selon la métaphore de Hugo, ont perdu leur honneur. Ces soldats faisaient leur devoir comme ceux qui se battaient pendant la guerre d'Algérie. Les troupes étaient endoctrinées au XIXe comme au XXe siècle. Les notions de « devoir » et « d'obéissance passive » aux commandements de supérieurs, sont des notions clé dans le récit de Bey.

Après l'épigraphe, nous voyons une photo d'un album de famille : un père assis sur la terrasse d'une maison avec ses deux enfants sur les genoux. La photo a dû être prise à Boghari, village au sud d'Alger où est née Maïssa Bey et où son père était instituteur. C'est l'été de 1955, un an après le déclenchement de la guerre, et la légende précise que c'est la seule photo du père de l'auteur (« La seule photo du père de Maïssa, été 1955 »). D'autres documents entourent le texte : à la fin du livre le lecteur trouve en annexes des actes du gouvernement français : un Certificat de Nationalité (« nationalité française. Indigène musulman Algérien non naturalisé français »), un Certificat de Bonnes Vie et Mœurs, un avis de l'Inspection Académique d'Alger qui dit que monsieur Bennameur, le père de l'écrivain Maïssa Bey, a été nommé instituteur à Boghari, et une carte postale de Nantes adressée à son épouse en Algérie. C'est par le biais de ce paratexte que l'auteur nous communique que son père (qui ne porte pas le même nom de famille que sa fille, peut-être parce que celle-ci a pris le patronyme de son mari) était aux yeux du colonisateur d'un comportement impeccable, qu'il était cultivé et parlait non seulement l'arabe mais aussi le français, qu'il était l'exemple parfait d'un Arabe assimilé, un symbole du succès de la politique coloniale française. Un peu comme Bachir dans *L'opium et le bâton*. Il travaillait donc pour l' Education Nationale et ce que nous savons

également, c'est qu'il ne pourra plus jamais lire les lignes écrites par sa fille. Le père est donc décédé. De vieillesse ? D'une maladie ?

Le texte est présenté comme un mélange d'éléments non-fictionnels (documents, photo, carte postale), et en même temps de fiction, c'est un texte construit. Si l'on considère que la femme algérienne, dans le récit de Bey, a fui la guerre civile de son pays (elle a fui « la folie intégriste ») et s'est réfugiée en France alors que l'auteur Maïssa Bey ne s'est pas exilée, il y a un décalage entre l'auteur et le personnage qui n'a d'ailleurs pas de prénom, ni de nom de famille. Ceci rend énigmatique le statut de la photo « du père de Maïssa » et les documents officiels. Ils appartiennent au père de l'auteur, mais celui-ci est-il le même que le père du personnage fictif ? Le texte pose dès son début la question du rapport entre réalité et fiction et au fur et à mesure que la narration se poursuit, cette question se complique davantage. Pourquoi ce texte présenté si ostensiblement comme de la fiction, aurait-il besoin d'éléments repris directement du monde réel ? Le statut de fiction est en même temps nié par les documents, la photo et la carte postale.

En expliquant la relation entre fiction et réalité dans son récit, Maïssa Bey a écrit :

> Approcher le plus possible, par la re-création, d'instants que l'on n'a pas vécus. Mais qui ont forgé tout notre être, toute notre conscience du monde. Des images fantasmées d'une scène « engrammée » que je n'hésite pas à qualifier de scène primitive. (…)
> Il m'a fallu imaginer un lieu, un lieu de passage, des personnages, une circonstance qui mettrait en scène ces personnages, protagonistes d'une histoire qu'ils vont retrouver au fur et à mesure qu'ils avancent dans leur voyage. Et surtout, surtout, prendre de la distance avec ces personnages, en employant la troisième personne pour faire parler la narratrice. C'est seulement à ces conditions que j'ai pu commencer à écrire sur la mort de mon père.[3] (C'est moi, DS, qui souligne).

Le verbe « engrammer » est très significatif. Selon le TLF le substantif « engramme » signifie « trace, empreinte laissée dans le cerveau par un événement passé et susceptible de reviviscence ; souvenir ». Dans son texte, Bey a essayé d'encercler un souvenir douloureux qui a laissé une empreinte ineffaçable dans son être. C'est par le biais de la création et de l'imagination que l'écrivain a pu approcher le sujet de l'assassinat (qui a laissé l'empreinte) de son père. Dans ce qui suit, je reviendrai sur la part de la création et de l'imagination, à l'aide de la notion de « *postmemory* ». On peut rapprocher la citation de Maïssa Bey de la notion de « caché du désastre », formulée par Assia Djebar lors d'une conférence aux Etats-Unis :

> *To tell a story, one has to circle around "le caché du désastre" the impossible to show, the always/already secret or intimate: the obscene face of memory, the face one needs to temporarily repress before being able to face it*.[4]

La photo du père de l'auteur dans *Entendez-vous dans les montagnes…,* avec deux enfants sur les genoux, dont l'un pourrait être Maïssa Bey, crée l'attente d'une narration hautement personnelle et autobiographique[5]. Mais Bey raconte une histoire qui ne se limite pas à son passé personnel et au destin tragique de son père, elle écrit un récit sur la confrontation entre un ancien bourreau et une représentante de la génération d'après-guerre, ce qui donne une dimension universelle à sa narration. Nous allons voir que le personnage de Jean, dans le sous-texte (que j'interprète comme une sorte de sous-conversation au sens de Nathalie Sarraute) représente d'autres appelés, tandis que l'instituteur n'est pas seulement le père, mais symbolise aussi les autres victimes de torture pendant la guerre d'Algérie. Ou les victimes de l'OAS, comme le père de Jean-Philippe Ould Aoudia, assassiné brutalement à la fin de la guerre avec Mouloud Feraoun et quatre autres victimes, tous instituteurs à Alger.

Le texte suscite plusieurs lectures et hypothèses : ou bien un ancien appelé, se trouvant dans un train, pense qu'il est assis par le plus grand des hasards face à la fille d'un instituteur qu'il a tué (ou peut-être torturé à mort), ou bien la femme algérienne présente dans ce même train, pense qu'elle se trouve en face du bourreau de son père. Le texte ne fournit aucune preuve à l'appui de l'une des deux lectures ; le narrateur suggère une rencontre entre l'instituteur et l'ancien appelé, mais pas plus. Bien sûr cette embrouillement a une fonction : l'auteur ne veut pas écrire de façon manichéenne sur la guerre d'Algérie. Il y a tant de positions et cela dépend au premier chef du rôle qu'on a joué dans le drame : celui d'appelé ou celui de victime. Mais l'ancien bourreau peut aussi souffrir de cette guerre. Cette vision nuancée de Maïssa Bey est radicalement nouvelle et peut être comparée à d'autres positions contemporaines : les bourreaux sont aussi des êtres humains, comme l'officier nazi dans le film le plus récent de Paul Verhoeven : *Le livre noir*. Ce film montre en même temps que les résistants néerlandais pendant l'Occupation, « les bons », ne sont pas tous des êtres humains forcément nobles.

Le titre « Entendez-vous dans les montagnes… » constitue une référence (ironique) à la Marseillaise. Le titre est une allusion au premier couplet :

> Allons ! enfants de la patrie !
> Le jour de gloire est arrivé !
> Contre nous de la tyrannie,
> L'étendard sanglant est levé ! (bis)
> Entendez-vous dans les campagnes (c'est moi qui souligne)
> Mugir ces féroces soldats ?
> Ils viennent jusque dans vos bras
> Égorger vos fils, vos compagnes.
> Aux armes, citoyens ![6]

Le titre renvoie également aux maquisards algériens qui se cachaient dans les montagnes. Le titre réfère donc à l'Histoire de France, c'est à dire aux ennemis de la Révolution pendant la bataille de Valmy, et en même temps à la mémoire collective algérienne. Le titre suggère *La Marseillaise* et *Min Djibalina*[7]. Bey évoque une guerre de Libération du peuple français et une armée qui se battait contre des armées européennes pour défendre les valeurs de la République, et celle du peuple algérien qui se battait contre l'armée française. Le titre suggère aussi que les valeurs défendues par les combattants algériens sont les mêmes que celles des révolutionnaires français de 1792 : le témoin de la révolution est passé de la France à l'Algérie. Cette double perspective, française aussi bien qu'algérienne, est caractéristique du récit. Bey fait référence à l'histoire, commune et imbriquée, de l'ancienne colonie et de la France. Comme l'écrit Edward W. Said : « (…) *although that era [l'époque de L'Empire colonial, D.S.] clearly had an identity all its own, the meaning of the imperial past is not totally contained within it, but has entered the reality of hundreds of millions of people, where its existence as shared memory and as a highly conflictual texture of culture, ideology, and policy still exercises tremendous force.* »[8]

Maïssa Bey emmène son lecteur dans un voyage en train. Il est 17 heures 48, quelque part en France et une femme d'origine algérienne a encore beaucoup de temps devant elle à bord du train, mais nous ne savons pas quelle est sa destination. La femme aimerait rester seule dans son compartiment, mais peu de temps avant le départ, deux autres personnages entrent : un homme d'une soixantaine d'années et une jeune femme. La femme algérienne va apprendre que l'homme a été « appelé » en Algérie et qu'il a travaillé tout près de chez elle, dans une caserne située à sept kilomètres de Boghari, fin 1956, début 1957. La jeune femme, Marie, petite-fille de pieds noirs, sera le témoin de ce qui va se passer entre l'ancien soldat et l'Algérienne et de cette façon, elle aura sa première leçon d'Histoire récente. Dans ce texte sur l'amnésie, l'oubli et la mémoire refoulée, c'est la jeune génération qui veut connaître la vérité, même si

elle est douloureuse. Le récit est le fait d'un narrateur hétérodiégétique et c'est surtout par l'intermédiaire de la perspective de l'Algérienne que le lecteur perçoit les choses. Mais pas toujours. Comme je vais le montrer dans ce qui suit, c'est la perspective qui est complexe dans le récit.

Etant petite fille, la femme algérienne a été confrontée à la disparition de son père, mort pendant la guerre de Libération et resté sans sépulture. Ce qui reste de lui, ce sont ses lunettes (« intactes ») et son alliance (p.18). La narration est construite autour de l'indicible : le père de la femme a trouvé la mort pendant une séance de torture. En face d'elle, dans le train, se trouve probablement le soldat qui a été témoin de cet assassinat, ou le bourreau en personne. Comme nous allons voir, le texte de Bey parle de visages humains, de faces, de « faire face », de « surface » et de « regarder droit dans les yeux ». Bey évoque l'humanité dans l'homme au sens d'Emmanuel Lévinas. Dans le chapitre « Sens et éthique » de *Humanisme de l'autre homme* (1972), Lévinas écrit que le visage d'autrui en face de nous a une dimension éthique et que la relation avec le visage est une relation éthique : « (…) le visage s'impose à moi sans que je puisse rester sourd à son appel, ni l'oublier, je veux dire, sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère. » [9] Il décrit la présence du visage comme « un ordre irrécusable », un « commandement » à bouleverser mon égoïsme, à me mettre en question. Selon Lévinas « Être moi, signifie, dès lors, ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité, comme si tout l'édifice de la création reposait sur mes épaules (p. 53). » Quoique le personnage de Jean dans *Entendez-vous dans les montagnes…* perçoive le visage de l'instituteur qui va être torturé, il ne prend pas cette responsabilité de sa misère. Si l'appelé avait admis d'être mis en question par Autrui, il ne l'aurait pas torturé. Lévinas qualifie cette responsabilité de « rigueur absolue d'une attitude sans réflexion, une primordiale droiture, un *sens* dans l'être » (p. 55). Cette responsabilité confirme l'unicité du Moi : « L'unicité du Moi, c'est le fait que personne ne peut répondre à ma place. » (p. 54) Comme nous allons voir dans le texte de Maïssa

Bey, ceci s'applique non seulement au visage de l'instituteur torturé, mais aussi à celui de sa fille (la femme algérienne dans le train) et de l'ancien appelé.

La femme algérienne fait un commentaire ironique sur le huis clos qui se déroule dans le compartiment du train, la compagnie rassemblée par l'auteur a quelque chose d'irréel et d'artificiel :

> Et voilà ! La boucle est bouclée ! Une petite-fille de pieds-noirs, un ancien combattant, une fille de fellaga. C'est presque irréel. Qui donc aurait pu imaginer une scène pareille ? Cela ressemble à un plateau télé, réuni pour une émission par des journalistes en quête de vérité, désireux de lever le voile pour faire la lumière sur « *le passé douloureux de la France* ». Il ne manque plus qu'un harki. Et surtout, pour mettre en relief l'absurdité ou l'étrangeté de cette situation, il ne faudrait pas omettre de la présenter non seulement comme une fille de fellagha, mais elle-même contrainte à fuir son pays pour échapper à la folie intégriste. On pourrait presque en faire le sujet d'une pièce de théâtre, en choisissant un titre anodin, d'une banalité recherchée, par exemple : *« Conversation dans un train »*. Acte I. Les personnages sont en place. [10]

Maïssa Bey attire ici l'attention du lecteur sur l'organisation et le côté concerté du récit. C'est trop fictif, trop artificiel, c'est du kitsch, cela ne peut jamais se passer comme ça. L'auteur anticipe sur la réaction du lecteur et dit en même temps : je sais très bien ce que je fais, continuez à lire, malgré ce cliché du huis clos vous allez être surpris.

Le liseur

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, Maïssa Bey a introduit deux sous-textes. Le premier à retenir notre attention est un texte allemand sur la Shoah. Au moment où l'ancien soldat, dans *Entendez-vous dans les montagnes…*, entre dans le compartiment, la femme est en train de lire un livre, et les phrases qu'elle lit sont citées dans le texte. D'abord le lecteur ne sait pas qu'elle lit une traduction d'un roman allemand qui a fait couler beaucoup d'encre depuis sa

publication en 1995. Il s'agit du *Liseur*, la traduction française du roman *Der Vorleser*, le best seller de Bernhard Schlink.[11] : « -Vous avez fait tomber votre livre, Madame. L'homme se penche, le ramasse et le lui tend, non sans avoir jeté un coup d'œil sur le titre, *Le liseur* de Schlink. » (p.24). J'interprète ce jeu intertextuel, auquel j'accorde une grande signification, comme un texte souterrain, ou sous-texte. Il se compose de trois citations et évoque entre autres la Shoah, le bourreau au visage humain et l'amnésie. De cette façon Bey fait résonner un texte sous-jacent, une autre œuvre dans son récit. Dans ce récit, évoquant un père torturé à mort pendant la guerre d'Algérie, elle relie la guerre de décolonisation à la deuxième guerre mondiale et aux camps d'extermination. C'est comme si la femme algérienne était en dialogue avec *Le liseur*, sans en communiquer quoi que ce soit aux autres voyageurs dans le train. Ce texte joue donc un rôle à part et demande à être analysé. Il faut noter que Bey ne nous fournit pas de données sur *Le liseur*, elle ne donne ni les pages des citations, ni le nom du traducteur, ni la date et le lieu de la publication allemande ou française.

Quelle est l'intrigue du *Liseur* ? Michael Berg, le narrateur, un homme d'une cinquantaine d'années, raconte qu'il a souffert d'une hépatite quand il était adolescent, dans les années cinquante, en Allemagne de l'Ouest. Dans la rue il est pris par un malaise et c'est Hanna Schmitz, une voisine de 36 ans, qui prend soin de lui. Quand il retourne dans l'appartement où elle habite pour la remercier, elle le séduit et ils commencent une relation sexuelle intense, marquée aussi par le rituel de la lecture à haute voix : Michael, en effet, lit des œuvres classiques pour sa maîtresse. En restant silencieuse sur des détails de son passé et en inventant souvent des mensonges pour le présent, Hanna, qui travaille comme conductrice de tram, reste une femme mystérieuse. Dans leur relation sexuelle, elle se montre non seulement tendre et attentive, mais aussi agressive. Pour des raisons que lui ne comprend pas, elle devient violente et

méchante et ne dédaigne pas de le punir physiquement. Finalement elle disparaît de la ville sans laisser de trace. Michael pense que c'est de sa faute.

Sept ans plus tard, Michael est étudiant en Droit ; il s'est inscrit pour un séminaire sur la Shoah, dont les participants sont censés assister au procès de cinq femmes SS, anciennes gardes de camp de concentration. Hanna se trouve parmi les accusées ; elle aurait participé à la sélection pour Auschwitz et elle ne serait pas intervenue pour sauver la vie de prisonniers Juifs qui risquaient d'être brûlés vifs dans une église fermée à clef. Le comportement de Hanna devant ses juges est atypique. Elle est accusée d'avoir écrit un rapport qui établit la culpabilité des gardes, mais nie fermement d'en être l'auteur. Le lendemain elle admet d'être celle qui l'a écrit pour ne pas être soumise à une analyse de son écriture. Tout de suite après cet aveu, Michael se rend compte du secret de Hanna, l'explication de son comportement bizarre et aussi du choix qu'elle a fait de travailler pour les SS : elle est analphabète. Il ne veut pas informer le juge sur ce qu'il vient de découvrir, ni confronter Hanna à ce qu'il sait d'elle, mais passe le reste du temps que dure le procès à rationaliser le passé criminel de Hanna. En même temps il se sent coupable d'avoir aimé une criminelle et à ses yeux, à cause de cela, il devient lui-même criminel. Les 4 femmes SS accablent Hanna qui prend tout sur elle. Les autres femmes seront punies pour des crimes moins graves, mais Hanna est condamnée à la détention à perpétuité.

Tandis que Hanna passe le reste de sa vie en prison, Michael continue de lire pour elle les œuvres classiques sur des cassettes qu'il lui envoie par courrier. En écoutant les cassettes elle apprend à lire elle-même et commence à étudier la Shoah. Le jour de sa mise en liberté pour bonne conduite, elle se suicide. Dans sa lettre d'adieu elle demande à Michael de donner ses modestes épargnes à la survivante de l'église, qui a écrit un livre sur le camp de concentration. C'est grâce à ce texte que Hanna a été identifiée et accusée. La survivante n'accepte pas l'argent parce qu'elle refuse de donner l'absolution à Hanna, mais elle

permet à Michael de donner l'argent au nom de Hanna à l'association Juive contre l'analphabétisme.

Dans *Le liseur*, Hanna devient un personnage humain qui a choisi les SS, parce qu'elle ne savait ni lire ni écrire. Certains critiques y ont vu une excuse trop facile pour le passé criminel de Hanna, mais George Steiner et Jorge Semprun ont lu le livre avec enthousiasme[12].

Ce qui importe pour mon propos, c'est que *Le liseur* met en scène une rencontre, une histoire d'amour, entre la génération des bourreaux et la génération née après-guerre. Dans *Le liseur*, cette relation est vouée à l'échec :

> *Viewed as an allegory of the relations between the generations, the narrative becomes a tale about the repetition of the first generations's blindness in the second : Michael is as bad a reader of Hanna as Hanna was of the evil of Nazism itself.* [13]

Maïssa Bey a voulu établir un lien entre *Le liseur* et la vie intérieure de la femme algérienne du train, qui, à la fin du voyage, est confrontée au bourreau de son père. Comment cette femme *lit*-elle l'homme assis en face d'elle et quelles citations ont été choisies par l'auteur pour faire le lien avec la Shoah ?

La première citation se trouve dès la deuxième page du récit de Bey. L'homme qui s'avère être un ancien appelé, vient d'entrer dans le train. Et tout de suite, la femme rapproche la description du père dans le roman allemand et le visage du voyageur dans le train. Le père de Michael Berg et l'homme du train se ressemblent d'un point de vue physique. Le père, dans le roman allemand, est un personnage bon et juste. Quel est le contexte du texte allemand ? Après avoir découvert le secret de Hanna, Michael décide d'aller voir son père (un ancien professeur de philosophie et spécialiste de Kant et de Hegel), pour lui demander conseil. Il ne sait pas s'il doit aller voir le juge pour lui révéler le secret de l'analphabétisme. Ce faisant, il pourrait sauver Hanna, qui ne peut pas avoir été

l'auteur du rapport, quoiqu'elle dise l'avoir rédigé. Elle ment pour ne pas être soumise à une analyse de son écriture. Son secret la rend très humaine. Michael, qui se sent coupable à cause de sa relation avec une criminelle, attend une réponse de son père. La citation dans le texte de Bey :

> « *Je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasés, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais. »* p. 10 ; p. 134-135, *Le liseur.*

La femme algérienne a choisi le livre allemand en passant dans une librairie pour « quelques passages lus en le feuilletant, des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé ». Mais est-ce que Michael interroge son père pour comprendre le passé ? En fait il veut savoir s'il doit aller voir le juge derrière le dos de Hanna. S'il doit aider le bourreau. Selon le père, qui se rend compte qu'il est incapable d'aider son fils face à son problème moral, Michael doit aller voir Hanna elle-même, il doit se confronter à elle. Selon Michael, Hanna sacrifie sa vie pour un mensonge idiot : le fait qu'elle cache coûte que coûte qu'elle ne sait ni lire ni écrire.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes…,* Bey nous présente les citations du *Liseur* sans aucun contexte. 24 pages plus loin dans son récit, elle cite la réponse du père, qui pense que son fils ne doit pas parler pour Hanna, qu'il ne doit pas décider ce qui est bon pour elle :

> *« Lorsqu'il parla, il me fit un exposé sur la personne, la liberté et la dignité, sur l'être humain comme sujet et sur le fait qu'on n'avait pas le droit de le traiter en objet. »* p. 34 ; p. 134-135 *Le liseur.*

Cette citation est très importante, dans la mesure où le père souligne les notions de liberté et de dignité, qui valent selon lui aussi pour le bourreau.

Dans la dernière citation, Michael est en conversation avec un homme plus âgé, ce n'est plus le père, comme le suggère l'auteur dans *Entendez-vous dans les montagnes*, mais c'est un chauffeur de taxi qui le conduit à un ancien camp de concentration. Il a tant de questions, de doutes et de sentiments de culpabilité qu'il décide de se rendre à Struthof et d'y visiter le camp[14]. Le chauffeur de taxi engage la conversation et dit qu'il sait très bien pourquoi le jeune étudiant veut visiter le camp. Il veut savoir comment il est possible que des êtres humains fassent des choses aussi horribles. Le chauffeur lui dit que le bourreau n'a pas de motifs de haine. Ce n'est pas non plus une question d'ordre et d'obéissance, mais :

> *« Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail, il ne hait pas ceux qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents. »* P. 17 ; p. 143 *Le liseur*.

Ce chauffeur de taxi sait apparemment très bien comment un bourreau fait son travail. Schlink suggère qu'il a été lui-même bourreau dans un camp de concentration et qu'il fumait des cigarettes au bord d'un fossé dans lequel étaient jetés les Juifs exécutés sommairement.

Les trois citations du texte allemand donnent « une couleur » au récit de Bey. Avec ce sous-texte, l'auteur établit délibérément un lien entre la Shoah et la guerre d'Algérie, mais surtout entre le bourreau et la génération d'après guerre. Les bourreaux (comme Hanna, le chauffeur de taxi dans *Le liseur* et l'ancien appelé dans *Entendez-vous dans les montagnes…*) sont parmi nous et peuvent avoir un visage très humain. La femme algérienne aura besoin de cette notion à la fin de son voyage. C'est ce qu'elle a appris de son contact avec

l'ancien appelé et c'est ce qui l'aidera à « retraiter » ce qui est arrivé à son père. Ainsi elle peut faire face au bourreau de son père. Le roman allemand l'aide aussi à comprendre le bourreau : il ne haïssait pas ses victimes, elles lui étaient complètement indifférentes. Ce qui frappe, c'est que la femme algérienne établit un lien entre le père de Michael et l'ancien appelé du train (cf. la première citation), quoique ce dernier ait été un bourreau et le premier un « bon allemand » qui, malgré ses études de Kant et de Hegel, est incapable d'aider son fils. On attendrait que Bey établisse plutôt un lien entre Hanna et l'ancien appelé ; les deux bourreaux aux visages humains. Il est fort probable que l'auteur ait voulu attirer l'attention du lecteur sur le mot « père », mot central du récit de Maïssa Bey à la mémoire du père torturé à mort.

La guerre du point de vue d'un appelé

Il y a un deuxième sous-texte [15]. Cette fois-ci l'auteur ne donne plus aucun indice : il n'y a ni auteur, ni titre. Le lecteur ne sait donc pas qui a écrit ce sous-texte. Du point de vue de la présentation typographique, les trois citations extraites de la traduction française du livre de Bernard Schlink sont présentées entre guillemets et en italiques. Le deuxième sous-texte, le texte anonyme, est beaucoup plus long et est présenté en italiques aussi, mais sans guillemets. Comme le texte du roman allemand, il est entrecoupé par des bribes de conversation dans le train et de pensées de la femme algérienne. Dans ce texte il est question de « il » et de « Jean », donc d'un nouveau personnage en dehors du huis clos du train.

Il y est question de la guerre d'Algérie du point de vue d'un appelé. On pourrait l'interpréter de deux façons et cela dépend de la perspective. Est-ce que ce sont les souvenirs de l'ancien appelé présent dans le train, ou est-ce un monologue intérieur écrit sous forme d'histoire qui se déroule dans la tête de la femme algérienne ?

Examinons d'abord la première hypothèse. Je lis le texte souterrain comme une sous-conversation au sens que Nathalie Sarraute a donné à ce concept, développé par elle dans *L'ère du soupçon*[16]. Dans l'essai « Conversation et sous-conversation » elle explique que conversation et sous-conversation entretiennent une relation étroite et que l'une n'existe pas sans l'autre. La sous-conversation décrit des « parcelles d'une matière inconnue » et se dissimule derrière le monologue intérieur :

> (…) un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripteur, le flot ininterrompu des mots. (p. 97-98)

Selon Sarraute, la sous-conversation ne peut se passer de partenaire. L'ancien appelé commence à penser à l'Algérie et à la guerre au moment où il voit la femme algérienne en face de lui. Les mouvements intérieurs préparent le dialogue. La sous-conversation de l'ancien appelé mène à la dernière phrase du récit, quand il dit à la femme algérienne qu'elle ressemble à son père, qu'elle a les mêmes yeux que lui. La sous-conversation « propulse », et « gonfle » le dialogue. Dans ce sens le dialogue est l'aboutissement, ou une des phases, du drame qui se déroule à l'intérieur de la conscience de l'ancien appelé.

Je lis une partie de la narration du point de vue de l'ancien appelé assis en face de la femme algérienne. Dès qu'il est installé dans le compartiment et après le départ du train, c'est comme s'il se réveillait et comme s'il retrouvait dans le train sa mémoire refoulée :

C'est peut-être la fin d'un long assoupissement. Pourquoi, à cette heure, tandis qu'il regarde le visage de cette femme silencieuse, penchée sur la vitre et qui semble absente à tout ce qui se passe autour d'elle,

pourquoi les voix de ces hommes reviennent-elles à ses oreilles, dans une effroyable stridence ? p. 14

Le texte est ainsi présenté, avec un blanc et sans majuscule. Tandis qu'il regarde le visage de la femme algérienne, l'ancien appelé revoit des scènes intolérables, « *les mains tendues de ces hommes qui ne croient plus, qui n'espèrent plus en l'homme*. » (p.14) Dans la sous-conversation en italiques on peut lire que « le contour de ses souvenirs » est estompé par le soleil algérien. Dans ce qui suit, nous apprenons par bribes et par fragments ce dont il ne voulait plus se souvenir. Dans ce sous-texte l'appelé s'appelle Jean. A strictement parler, je ne sais pas s'il s'agit du même personnage, mais dans le mouvement de la lecture cela paraît vraisemblable. Il y a quarante ans, pendant la guerre d'Algérie, son capitaine ne cessait de répéter que les terroristes n'étaient pas des « suspects », mais des « coupables » :

> *Il n'y a que des coupables. Coupables de se taire, d'ouvrir leur porte aux fellagas, de leur fournir des provisions, de leur donner de l'argent, de gré ou de force, peu importe, et de les renseigner. Ils savent les faire parler, eux… Vous entendez ? Tous…Ils sont tous complices ! Vous devez les faire parler coûte que coûte ! Sinon c'est vous qu'on retrouvera au bord d'une route, balancé par ces salauds, les couilles arrachées ! Mettez-vous bien ça dans le crâne !* p. 36. [17]

Jean se souvient des ratissages, du maquis, de la haine et du bruit de la gégène, « *couvert parfois par de longs hurlements qui s'achèvent en râles et résonnent longtemps dans la nuit »* (p. 16) Pendant que la conversation entre lui et la femme s'engage dans le train, conversation sur l'Algérie et la guerre, il se

souvient d'événements dont il ne peut parler à voix haute. Il se rappelle aussi que son capitaine se trouve dans la pièce où l'on a amené un instituteur, qui y attend pour être interrogé, que des hurlements horribles obligent le capitaine à se rendre dans une autre pièce et qu'il commande à Jean de garder le prisonnier :

> *Au moment où il se lève, un hurlement terrible venu d'une pièce voisine les fait tous tressaillir. D'un air contrarié, le capitaine hausse les épaules. Avant de sortir, il se retourne vers Jean qui s'est levé pour le suivre. Toi, tu restes ici, je vais voir ce qui se passe… L'homme lève enfin la tête et regarde Jean, droit dans les yeux.* (c'est moi, DS, qui souligne). P. 62

Mais il y a aussi des blancs dans la sous-conversation ; quand l'ancien appelé reprend le fil de ses pensées, l'instituteur est mort et deux soldats transportent son corps et celui d'autres combattants algériens, dans une jeep conduite par un certain Claude. A côté du chauffeur nous retrouvons Jean qui doit fusiller les hommes torturés pour faire croire que les prisonniers ont été tués en essayant de s'enfuir. La torture elle-même n'a pas été représentée dans le sous-texte. Le lecteur ne sait donc pas si « Jean » a été pour quelque chose dans la mort de l'instituteur. Il est sûr en tout cas qu'il participe à la mise en scène destinée à maquiller la mort de celui-ci.

De ce point de vue, la sous-conversation est le retour de la mémoire refoulée de l'ancien appelé, qui en fait n'est jamais revenu de la guerre d'Algérie, mais qui a vécu pendant quarante ans avec l'amnésie :

> *C'est comme si on avait ouvert des vannes pour laisse couler la boue, toute la fange d'un passé qui s'avère soudain très proche et encore sensible. Comme si en passant le doigt ou en palpant une cicatrice ancienne dont les bords s'étaient refermés, croyait-on, on sentait un léger suintement, qui se*

> *transforme peu à peu en une purulence qui finit par s'écouler de plus en plus abondamment, sans qu'on puisse l'arrêter.* P. 43.

De cette façon, le voyage dans le train l'a changé : arrivé à destination, il doit se rendre compte du fait qu'il a été un bourreau et qu'il a voyagé avec la fille de l'homme qu'il a tué au nom d'une guerre où il ne faisait qu'exécuter des ordres. Il se peut aussi que ce personnage *imagine* que la voyageuse assise en face de lui est la fille de la victime, ce qui d'ailleurs, du point de vue de retour de la mémoire, importe peu.

Jean n'a pas rejoint l'adversaire comme l'ont fait d'autres appelés, il a servi jusqu'au bout. Comment a-t-il pu persévérer ? Dans sa vision, il faut anéantir celui qui nous fait face, parce qu'il reflète l'image de nous mêmes :

> *C'était sa guerre à lui. Oui, c'était une vraie guerre. Son père avait eu lui aussi sa guerre. Et il y était allé en chantant la Marseillaise. Comme lui. Et avant lui, le père de son père, et ainsi des nombreuses générations prises dans les pièges souvent tragiques de l'histoire. (…) Sale guerre ! Mais y a-t-il jamais eu de guerre propre, autrement que dans le langage de ceux qui, dans le confort des salons, des salles de réunion et sous les feux des projecteurs, n'ont jamais eu besoin de porter des tenues de camouflage, n'ont jamais tenu un homme au bout d'un fusil ?*
>
> *Dans la guerre, dans toutes les guerres, l'ennemi a toujours le même visage . Le visage de notre propre mort. Et personne ne peut supporter de se retrouver confronté à sa propre mort. Il faut donc anéantir celui qui nous fait face, parce qu'il sécrète notre peur ; que nous nous reconnaissons en lui – qu'il se reconnaît en nous. Et c'est cette image de nous mêmes que nous voulons supprimer. Se dire que le mal, n'est plus le mal quand il faut empêcher le pire…. Et tout le reste n'est que duperie, verbiage, inutile souffrance.* P. 52-53. (C'est moi, DS, qui souligne)

Cette idée de l'ennemi et de la victime est différente de celle du chauffeur de taxi dans *Le liseur*. Selon lui, le bourreau des Juifs dans les camps fait son travail. Il ne hait pas ceux qu'il exécute, « ils lui sont complètement indifférents ». Les Français qui ont torturé en Algérie croyaient en une cause à

défendre, ils n'étaient pas indifférents. Ils se rendaient compte que la victime leur ressemblait. Les « fells » avaient le même visage, ils étaient des êtres humains « et c'est cette image de nous-mêmes que nous voulons supprimer. »

Bey a construit sa narration autour du visage et du regard, autour de l'acte de faire face. Les deux voyageurs se sont regardés dans les yeux, et Jean a vu le regard de l'instituteur avant sa mort. Cela a rendu la victime humaine, non pas un hors-la-loi anonyme, mais un être de chair et de sang. Pour pouvoir le torturer, le bourreau doit se répéter « que le mal n'est plus le mal quand il faut empêcher le pire… » Il faut rendre la victime anonyme et la déshumaniser au nom de la cause (l'Algérie française).

Jean regarde la femme dans le train et revoit en même temps son passé en Algérie. Il revoit aussi le regard de l'instituteur à travers celui de la femme. A la fin du voyage (et du récit) il dira : « Je voulais vous dire… il me semble… oui…vous avez les mêmes yeux… le même regard que… votre père. Vous lui ressemblez beaucoup. » (p. 72) Grâce à la présence de la femme algérienne il peut humaniser l'instituteur, lui redonner sa dignité humaine.

La femme regarde l'ancien appelé et voit le père du narrateur dans *Le liseur*. Ce père parle de dignité humaine et du fait qu'on n'a pas le droit de traiter un être humain en objet. Ce père parle d'un bourreau, de Hanna, qui sélectionnait des femmes pour Auschwitz. En citant cette phrase du *Liseur* l'auteur établit un lien délibéré entre l'ancien appelé et le père. L'ancien appelé qui est devenu bourreau malgré lui, parce qu'il exécutait des ordres, a un visage humain.

La notion de « Postmemory »

On peut aussi lire le deuxième sous-texte comme un monologue intérieur qui se déroule dans la tête de la femme algérienne du train. Elle doit vivre avec l'indicible : son père a été torturé à mort. Dès qu'elle se rend compte que

l'homme en face d'elle a travaillé comme auxiliaire médical dans un camp militaire, un camp spécial, à Boghari, elle pense qu'elle pourrait très bien se trouver en face du tortionnaire de son père. Elle se raconte cette histoire composée de torture, d'assassinats et de nuits dans les *djebels* pour chasser les *fellagas*, ces « terroristes redoutables », afin de pouvoir comprendre dans quelles circonstances son père est mort et quelle était l'idéologie de ses bourreaux.

Avant d'avoir rencontré l'ancien soldat, la femme algérienne a toujours essayé de s'imaginer la scène de la torture en fabriquant des images à partir d'autres récits. De cette façon elle pratique une forme de « postmemory », de post-mémoire, puisqu'elle n'avait que quatre ans quand son père est mort et qu'il n'y a pas de témoins de cette séance de torture. « Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos. (…) Non, rien, ni sa voix, ni son odeur, ni sa façon de marcher, elle ne se souvient de rien. »(p. 18) La notion de « postmemory » a été développée par Marianne Hirsch. Elle emploie la notion pour analyser les textes d'auteurs de la génération d'après la Shoah comme par exemple Patrick Modiano, Georges Perec et Henri Raczymow. Les auteurs de la génération d'après se servent pour ainsi dire d'une mémoire d'occasion pour parler de la Shoah. Elle est basée sur des récits, des romans, des documents, des photos, des témoignages etc. Pour pouvoir imaginer l'expérience traumatisante de ce père torturé à mort que la femme algérienne n'a plus jamais revu, elle a toujours essayé de fabriquer des images pour visualiser la scène de torture de son père. Cette façon de se souvenir, ou de construire une mémoire autour de quelque chose qu'elle n'a pas vécu elle-même, mais qui a eu des séquelles pour sa vie d'enfance et d'adulte, est qualifié de « postmemory » par Marianne Hirsch [18]. D'ailleurs Maïssa Bey a raconté personnellement que le parcours d'écriture a été nourri par des témoignages : « Le 16 novembre 2002, la romancière a elle-même éclairé, autant que cela lui était possible, l'intention et le parcours d'écriture qui ont été les siens. Ses lectures d'abord qui ont été,

depuis son adolescence, *La Question* d'Henri Alleg et *Pour Djamila Boupacha* de Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi et la distance que seule l'écriture peut obliger à prendre. »[19]

La femme essaie de construire une mémoire à partir de textes, de personnages et d'images antérieures. Ces images font partie de l'espace public, mais aussi de la vie privée. Dans le cas de la femme algérienne, les fantasmes qu'elle a développés autour de l'indicible et de l'horreur sont nourris par un texte comme *La question* de Henri Alleg, par exemple, qui raconte en détail les tortures qu'il a subies. Elle pourrait se baser aussi sur *La grotte* (1961) de Georges Buis qui raconte la guerre d'Algérie d'un point de vue de l'armée française. Selon Hirsch, la post-mémoire est nécessairement culturelle :

> *I use the term postmemory to describe the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they "remember" only as the stories and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right. The term is meant to convey its temporal and qualitative difference from survivor memory, its secondary or second generation memory quality, <u>its basic in displacement, its belatedness</u>. Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated <u>not through recollection but through projection, investment and creation</u>. That is not to say that survivor memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grew up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories of the previous generation, are shaped by traumatic events that they can neither understand nor re-create*. (C'est moi, DS, qui souligne). (p.8).

Le passé est projeté dans le présent par le biais du personnage de l'ancien appelé et de la jeune femme Marie, qui pose des questions pour briser l'amnésie sur les horreurs de la guerre d'Algérie. Dans le train, la femme algérienne rencontre le

bourreau de son père et va se rendre compte qu'il a un visage d'homme. A moins que cette rencontre ne soit elle-même un fantasme. Avant ce voyage, elle a toujours pensé que les bourreaux de son père n'avaient pas de visage et rien d'humain :

> Elle a souvent imaginé LA scène. Mais depuis qu'elle est là, paradoxalement, elle a fini par ne plus y penser. Sans doute parce que d'autres scènes, bien réelles celles là, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. A d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fosse commune. Mais elle ne parvenait pas à leur donner un visage d'homme. Ce ne pouvait être que des monstres… comme ceux qui aujourd'hui, pour d'autres raisons et presque aux mêmes endroits, égorgent des enfants, des femmes et des hommes. Elle voyait alors des hommes encagoulés, entièrement vêtus de noir pour mieux se fondre dans la nuit, un peu à l'image des bourreaux représentés dans les livres et les films d'histoire. Des hommes sans visage qui longtemps avaient hanté ses rêves. Plus tard, riche de ses certitudes, elle ajoutait : des hommes qui n'avaient rien d'humain. P. 38-39 (C'est moi,DS, qui souligne)

Quand la femme d'*Entendez-vous dans les montagnes…* est presque arrivée à destination (la gare terminus) et qu'elle se rend compte (ou se persuade) que l'homme en face d'elle a probablement été le bourreau de son père, elle comprend aussi que les bourreaux ont des visages d'homme :

> Marie est restée silencieuse. Puis elle se redresse brusquement. Elle pose la main sur le bras de la femme qui tressaille à ce contact.
> -Il n'entend pas. Il ne vous entend pas. Regardez, il ne peut même plus parler…
>
> La femme murmure :

> -Comme tous les autres. D'abord aveugles et sourds, et depuis longtemps… muets…et même amnésiques…
>
> Elle se tait à présent. Même si tout n'est pas dit, même si une douloureuse palpitation la fait encore frémir, quelque chose s'est dénoué en elle. Que ce soit lui ou quelqu'un d'autre, peu importe. Elle se dit que rien ne ressemble à ses rêves d'enfant, que les bourreaux ont des visages d'homme, elle en est sûre maintenant, ils ont des mains d'homme, parfois même des réactions d'homme et rien ne permet de les distinguer des autres. Et cette idée la terrifie un peu plus. P.70 (C'est moi, DS, qui souligne).

L'idée du bourreau au visage humain est terrifiante pour la femme. Et en même temps, elle l'aide à se réconcilier avec le destin tragique de son père. Ainsi le récit débouche-t-il sur une conclusion paradoxale, contradictoire en elle-même – une forme d'oxymoron si l'on veut – où l'auteur révèle sans doute un peu de sa vision du monde.

Dans la première interprétation (le point de vue du Français) la sous-conversation alimente la conversation et aide l'ancien appelé à retrouver sa mémoire refoulée. Dans la deuxième interprétation (le point de vue algérien), le sous-texte, prenant la forme d'une histoire qui se déroule dans la tête de la femme, et se compose de « postmemory », aide la femme à comprendre que les bourreaux sont parmi nous et qu'on ne peut pas les distinguer des autres êtres humains. Les deux sous-textes sont des textes non-dits, destinés aux lecteurs. A l'aide de peu de pages, Bey a construit un récit vaste et polycentrique dans lequel tous les lecteurs trouvent une place, aussi bien le bourreau que la victime. Elle a construit « une intrigue entre plusieurs mémoires et les a obligées chacune à faire face à la possibilité de l'autre. »[20]

Le grouillement secret

Le texte de Maïssa Bey nous fournit encore une autre image pour interpréter les sous-textes. Ils pourraient être interprétés comme des courants sous-jacents. Quand elle était petite, la femme algérienne aimait être assise au bord d'un étang et observer les bouillonnements qui de temps à temps venaient troubler la surface stagnante de l'eau :

> Des bulles éclatent de part en part, se résolvent en ondes concentriques et presque aussitôt l'eau se referme, pour un instant. Sous la mince pellicule verdâtre, elle devine les profondeurs, la vie souterraine, le grouillement secret, les palpitations qui affleurent en légers remous très vite effacés, et ne dérangent en rien le calme apparent qui règne en ce lieu. P. 63-64

Avec les textes sous-jacents Bey crée les mouvement souterrains de sa narration, qui parle de l'humanité du bourreau, un des thèmes récurrents du *Liseur*. Les sous-textes alimentent la conversation dans le train sur la guerre d'Algérie. La femme d'*Entendez-vous dans les montagnes…* essaie d'accepter l'idée que son père a été tué par un homme qui reste malgré tout un être humain. Le bourreau au visage humain. L'homme assis dans le train en face d'elle ne révèle presque rien de ses activités pendant la guerre :

> -C'était…..c'était… une guerre… comme toutes les guerres. Beaucoup de haine, d'injustice, de souffrance. Il y avait ceux qui… donnaient des ordres… et ceux qui… exécutaient. C'est toujours comme ça que ça se passe. (…) Nous faisions notre devoir, c'est tout. P. 53-54.

La seule chose que la femme peut voir c'est qu'il a des spasmes d'yeux comme des ondes concentriques dans l'eau. Cet ancien bourreau ne peut pas être distingué des autres êtres humains et cette idée est terrifiante pour la femme algérienne. Le bourreau au visage humain, ce n'est pas seulement Jean, mais

aussi Hanna, dans le *Liseur*, la femme au secret qui est devenue garde de camp et qui a sélectionné des femmes juives pour Auschwitz.

La femme algérienne d'*Entendez-vous dans les montagnes…* ne pourra jamais poser de questions à son père sur la guerre, sur une Algérie libre, et sur son choix de rejoindre le maquis. A la fin de son voyage symbolique et réel, elle doit accepter deux choses qui sont le début d'un nouveau voyage intérieur : son père a été torturé à mort et son bourreau est peut-être un homme poli et gentil qui a fait son devoir et qui ressemble à tous les autres êtres humains. Elle ne peut pas savoir ce qu'il a ressenti, comme Michael ne peut pas savoir ce que Hanna sentait pendant son travail dans le camp. Comment la femme peut-elle juger l'ancien appelé ? Est-ce que cela lui rendrait service ? A la fin de la narration, dans la phrase finale du récit, l'ancien soldat dit que la femme ressemble à son père. Qu'elle a les mêmes yeux que lui. C'est sa façon de se faire connaître. C'est sa façon d'être humain. Il lui révèle quelque chose, il montre un sentiment. Il était la dernière personne qui ait vu son père vivant et il l'a fusillé pour faire croire à une tentative de fuite. Pendant cette « corvée de bois » il a fait son devoir. On peut donc penser que toute la narration en rapport avec la mémoire de la guerre s'est déroulée dans la tête du soldat. Pourtant, il me semble que le texte laisse entrevoir l'autre possibilité de lecture. Les deux lectures se renforcent mutuellement, pour ainsi dire, la France et l'Algérie racontent ensemble l'histoire de la guerre. Le texte crée donc un lieu de rencontre de mémoire[21].

Les deux voyageurs se sont vraiment regardé dans les yeux. Pendant leur voyage, ils ont frôlé la surface de la guerre d'Algérie, mais le temps d'une seconde, ils ont vu une parcelle d'un grouillement secret de l'horreur de la vie souterraine – de la vie tout court. Et nous lecteurs, nous avons regardé avec eux.

[1] La lettre se trouve en annexe dans un livre où Jean-Philippe Ould Aoudia mène une enquête sur l'assassinat de son père, l'une des six victimes, toutes inspecteurs de l'Education nationale à Alger, d'un commando de l'OAS le 15 mars 1962. L'assassinat est connu comme « L'assassinat de Château-Royal ». Parmi les victimes : Salah Ould Aoudia et l'écrivain francophone Mouloud Feraoun. Dans sa lettre, Vidal-Naquet fait allusion à la déportation et la mort de ses parents dans un camp de concentration nazi. Cf. Ould Aoudia, Jean-Philippe, *L'assassinat du Château-Royal ; Alger : 15 mars 1962* (Paris : Editions Tirésias 1992).
[2] Camus, Albert, *Le premier homme* (Paris: Gallimard 1994) p. 11.
[3] Bey, Maïssa, communication non publiée, citée dans Chaulet-Achour, Christiane, "Un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie, » in *Les enseignants et la littérature: la transmission en question. Actes du colloque de l'Université de Cergy-Pontoise*, Université de Cergy Pontoise 2002, p. 242.
[4] Florence Martin, notes prises lors d'une communication non publiée d'Assia Djebar à Georgetown University, Washington, D.C., le 26 septembre 2002, cf. Martin, Florence, « The Poetics of Memory in Assia Djebar's *La femme sans sépulture*. A Study in Paradoxes' » in : Hargeaves, Alec G. éd. *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism* (Oxford: Lexington Books 2005), p. 161.
[5] Cf. Chaulet-Achour, Christiane, « Silence du père, écriture de fille : Le père « postcolonial » in : Chaulet-Achour, éd., *Pères en textes – Médias et littérature* (Paris : Editions Le Manuscrit, Manuscrit-Université, coll. Féminin-Masculin, 2006), pp. 103-115.
[6] Pour le texte de la Marseillaise, qui se compose de douze couplets : http: // www.ifrance.com/hymne-national/paroles.htm
[7] Chaulet-Achour, Christiane. "Maïssa Bey: l'épreuve de la mémoire" in *Algérie Littérature/Action*, numéro 63-64 septembre-octobre 2002, p. 61.
[8] Said, Edward W. *Culture and imperialism*, New York Vintage Books 1994, p.12.
[9] Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*, Paris Fata Morgana 1972, p. 53.
[10] Bey, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes…*(Paris/Alger : Editions de l'aube/Editions Barzakh 2002), p. 40.
[11] Bernhard Schlink, *Le liseur*, roman traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, (Paris : Gallimard 1996).
[12] Ibsch, Elrud, *Die Shoah erzählt : Zeugnis und Experiment in der Literatur*, Max Niemeyer Verlag Tübingen 2004, p. 126-127.
[13] Metz, Joseph. « Post-Holocaust Narrative, Postmodernism, and the Gender of Fascism in *Der Vorleser"*, in *The German Quarterly* Volume number 77.3 Summer 2004, p. 310.
[14] A 800 mètres d'altitude, le camp de Natzwiller-Struthof fut le seul camp d'extermination nazi sur le territoire français.
[15] Il se peut que pour écrire l'histoire de Jean, l'auteur se soit basé sur les témoignages d'un, ou de plusieurs anciens appelés, publiées dans Vittori, Jean-Pierre, *La vraie histoire des appelés d'Algérie* (Paris : Editions Ramsay 2001 [1977]).
[16] Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Editions Gallimard, Paris 1956, pp. 83-122.
[17] Les deux sous-textes sont présentés en italiques.
[18] Marianne Hirsch, "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy, in: Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (eds.) *Acts of Memory. Cultural recall in the Present.* Dartmouth College published by University Press of New England Hanover and London 1999, p. 3-23.
[19] Chaulet-Achour, Christiane, « Un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie, » in *Les enseignants et la littérature: la transmission en question. Actes du colloque de l'Université de Cergy-Pontoise*, Université de Cergy Pontoise 2002, p. 241.
[20] Cf. les mots d'Olivier Abel en réponse à Simon Wiesenthal cités par Anny Dayan Rosenman dans Dayan Rosenman, Anny et Valensi, Lucette, éds.,*La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, (Paris : Editions Bouchène 2004), p. 14.
[21] Cf. Ireland, Susan, "The Algerian War Revisited," in: Hargreaves, Alec G., éd., *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism* (Oxford: Lexington Books 200(), pp. 203-215.

Conclusion

Après avoir étudié vingt romans et six nouvelles d'auteurs algériens francophones, œuvres dont le thème est - à divers titres et à divers niveaux - la mémoire de la guerre d'Algérie, il est temps de répondre à la question principale posée dans l'Introduction et le Prologue : comment la littérature traite-t-elle la mémoire de la guerre d'Algérie et comment cette mémoire littéraire évolue-t-elle entre 1958 et 2003 ? Une autre question à laquelle il faudra répondre est la suivante : quelles sont les caractéristiques de la mémoire littéraire et en quoi se distingue-t-elle du témoignage et de l'historiographie ?

Les mémoires relatives à la guerre d'Algérie dans le corpus étudié, expressions de la mémoire en littérature donc, sont -et cela n'a rien d'étonnant-, tout à la fois de nature personnelle et collective. Il s'agit donc de mémoire acquise et transmise et les auteurs visitent nombre de lieux de mémoire, déjà plus ou moins fixés par une tradition. Citons les deux principaux d'entre eux : les répressions de Sétif et de Guelma en 1945 ; les anciens combattants « indigènes » qui ont lutté pour la France pendant les deux guerres mondiales et qui ont été abandonnés par l'armée française. En remontant dans le temps, on rencontre notamment la lutte de la reine berbère, la Kahina ; le début de la colonisation en 1830 et les « enfumades », exactions commises pour vaincre les tribus qui se battaient du côté de l'Emir Abd el-Kader ; la bataille d'Alger et le 17 octobre 1961. La torture et les massacres des harkis peuvent être interprétés également comme des lieux de mémoire.

La mémoire littéraire évoque aussi des « mémoires gigognes » (Chaulet-Achour), qui se réfèrent aussi bien à l'Algérie qu'à la France. C'est-à-dire que les mémoires algériennes et françaises dépendent les unes des autres, s'interpellent, se sollicitent et se contredisent. De plus, les romans algériens sont le lieu d'une mémoire vive, en devenir, en pleine évolution.

Afin de pouvoir illustrer les caractéristiques de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction franco-algérienne, il faut d'abord faire une distinction entre les romans rédigés pendant la guerre et ceux d'après guerre. Ceci nous permet aussi de montrer l'évolution de cette mémoire littéraire entre 1958 et 2003.

Malek Haddad (1958), Assia Djebar (1962) et Mohammed Dib (1962) ont en commun de ne pas encore disposer d'images concrètes pour dessiner leur nouveau pays, une fois le colonisateur parti. Ils évoquent la guerre pendant la guerre, ils disent la guerre en la vivant (à distance). Il n'est pas étonnant que, dans leurs fictions, la lutte pour l'indépendance soit une guerre juste. Parfois ils s'appuient sur des stéréotypes (la Révolution est une vague qui va balayer tout) et des symboles, comme la femme française et le pont. Le motif de la compagne ou fiancée française, qui apparaît chez Haddad, est promis à un bel avenir. On le retrouvera chez Mammeri, Mimouni, mais bien plus tard aussi chez Boudjedra (Rac et son amie Flo) et Djebar (Berkane et Marise). Il fonctionne à plusieurs niveaux. Dans les premiers romans, la compagne française symbolise évidemment l'intimité avec le monde intellectuel, culturel et social du colonisateur, intimité qui doit être impérativement rompue pour rendre la lutte possible. C'est pourquoi l'amie française doit être repoussée ou répudiée.

Mais à un niveau moins explicite, plus souterrain, la femme française est un symbole positif : elle est la preuve que le héros colonisé s'est approprié avec succès tous les codes culturels et sociaux du colonisateur, au point de pouvoir rivaliser avec celui-ci pour la possession de « ses » femmes. Dans l'échelle de valeurs « machiste » du monde méditerranéen, c'est une victoire très importante sur le sentiment d'infériorité propre au colonisé. Désormais sur pied d'égalité avec le colonisateur, il peut aborder la lutte avec confiance.

Lorsque la nécessité de répudier la Française aura disparue, parce que la lutte a été livrée et la victoire obtenue, la valeur positive de ce personnage subsistera, et c'est ainsi qu'il réapparaît chez Boudjedra et Djebar : sous les

traits de la confidente et de la compagne de lutte de l'intellectuel, partageant avec lui des idéaux (laïcs) de liberté de pensée et de mœurs – et soulignant par là le divorce entre l'intellectuel et la société algérienne des années 90. Symétriquement, d'ailleurs, les amants français ou européens des héroïnes de Djebar et de Mokeddem jouent exactement le même rôle : ils sont le signe de leur émancipation sexuelle et intellectuelle.

Dans les premiers romans, la guerre et l'inévitable Révolution pour chasser le colonisateur sont présentées dans le contexte d'autres injustices coloniales sur le plan international (Haddad). Dans l'histoire algérienne même, Sétif, le 8 mai 1945, la participation de militaires « indigènes » à la Grande Guerre et à la Seconde guerre mondiale, constituent deux autres lieux de mémoire qui vont réapparaître après la guerre chez d'autres écrivains. Ils constituent des lieux d'ancrage de la mémoire collective, des répertoires fixes, en quelque sorte la manifestation d'une injustice fondatrice. Et ce, principalement, parce que se sont les moments où le colonisateur renie, avec un cynisme brutal, les idéaux dont il s'est sans cesse réclamé et qu'il a prétendu faire partager au colonisé . Evoquer la guerre d'Algérie au moment même de son déroulement, signifie surtout parler de l'injustice coloniale.

Haddad dans *La dernière impression* et Djebar, dans *Les enfants du nouveau monde*, brossent des fresques globalisantes (« *grand narratives* ») où différents personnages cherchent à déterminer une attitude face à la nouvelle donne : une lutte pour la libération contre le colonisateur. Haddad est préoccupé par l'idée qu'il n'y aura plus de place pour un Algérien francisé dans la nouvelle Algérie. Le roman de Djebar met en scène des femmes qui, pour la première fois de leur vie, sortent et participent à la lutte. Il s'agit d'une révolution sur le plan individuel, sexuel et social pour la femme algérienne. Nous y reviendrons.

Très tôt, Mohammed Dib a cherché une autre voie - non réaliste- pour parler de la guerre : il est le premier à mettre en question la possibilité d'évoquer l'horreur en fiction et se heurte aux limites de la représentation. Il décrit

l'horreur de la guerre à l'aide d'une association – de nature poétique et onirique - de mots et d'images, de structures architecturales, de stratifications, de descriptions de rêve et de cauchemars. Par là, il s'avère être le précurseur d'un Rachid Boudjedra, qui, lui aussi, lie l'évocation de la guerre à l'acte d'écrire et à l'imaginaire. Mais Dib va beaucoup plus loin dans le sens d'une réflexion, ou plutôt d'une méditation philosophique et spirituelle. En 1962, dans *Qui se souvient de la mer,* Dib ne crée pas tant une mémoire de la guerre, qu'il ne nous transmet la « face cachée du désastre », pour reprendre une expression de Djebar. Il ne veut pas évoquer une guerre juste, mais plutôt décrire les ravages de la guerre en général pour les êtres humains indépendamment de leur position dans le conflit. C'est le sens des métaphores omniprésentes de la pétrification, de la chute sans fin et probablement aussi de l'enfouissement. Ainsi nous montre-t-il le visage terrifiant non seulement de la guerre d'Algérie, mais de toute guerre. Son texte ne nous offre pas de lieux d'ancrage dans le monde réel, mais on peut cependant déceler des images qui réfèrent à la destruction totale du monde colonial.

Les trois romans étudiés au premier chapitre (tous édités en France) reflètent les idées révolutionnaires répandues en Algérie à l'époque. Mais on discerne des accents différents selon la position et le projet individuel de l'auteur : l'autodestruction de l'Algérien francisé chez Haddad, l'émancipation de la femme algérienne chez Djebar et les limites de la représentation de l'horreur chez Dib. Dans le roman de Haddad résonne l'idéologie du FLN, pour lequel l'auteur travaillait. Celui de Djebar est nourri de la mémoire transmise par une tante, qui lui a raconté la guerre. L'auteur se trouvait à Casablanca où elle rédigeait *Les enfants du nouveau monde*. Dans une mise en abîme (la scène pendant laquelle les femmes regardent par la fenêtre les accrochages au loin, dans la montagne) Djebar met en scène la distance géographique qui la séparait elle-même du théâtre des combats. Comme je l'ai montré au premier chapitre, chez Dib aussi on peut déceler une « mémoire en exil ».

Il est intéressant de s'arrêter un moment à la métaphore océanique chez Haddad et Dib. Avant l'indépendance, elle annonce le retournement et une nouvelle ère où le colonisateur sera parti, balayé par une sorte de mascaret. En 1982, dans *Le fleuve détourné*, Rachid Mimouni reprend la métaphore et en fait une image fluviale, lorsqu'il appelle de ses vœux une crue pour « balayer les immondices du fleuve », pour chasser les nouveaux dirigeants dans l'Algérie indépendante. Vingt-cinq ans après *La dernière impression*, la métaphore réapparaît donc dans un contexte radicalement différent. Autre différence remarquable : en 1957 Haddad écrit que la Révolution est dans le sens de l'Histoire, en 1982 nous lisons chez Mimouni que les nouveaux dirigeants en Algérie se réclament de la même idéologie pour justifier leur politique. Ainsi la littérature montre que la guerre de libération et l'idéologie sur laquelle elle se fonde est restée le point d'ancrage dans l'état indépendant, mais que cette référence s'est en quelque sorte vidée de son sens.

Les quatre écrivains étudiés au chapitre 2 ont tous publié dans le cadre de la « mémoire officielle » algérienne. Les œuvres ont été rédigées après la guerre. Les fictions publiées en Algérie dans les années qui suivirent l'indépendance se caractérisent notamment par le fait qu'elles sont tournées vers le passé et qu'elles évoquent un univers manichéen.

A première vue, les quatre romans étudiés développent docilement le programme idéologique officiel. Mimouni et Mechakra exaltent « la valeur-refuge » du fellah et Mammeri décrit un personnage francisé qui ne se laisse désormais plus leurrer. A la différence de Haddad, Mammeri croit au succès de la conversion nationaliste de son personnage francisé, dont il fait un héros positif. Myriam Ben évoque le sacrifice consenti par les maquisards pour que le peuple algérien puisse « marcher dans la lumière ». Comme son aîné Haddad, Mechakra évoque d'autres injustices coloniales internationales dans le contexte de la guerre d'Algérie en se situant dans le mouvement mondial de

l'anticolonialisme. Les deux écrivains pratiquent une forme de mémoire multidirectionnelle. La référence au passé – recommandation du pouvoir – est explicite chez Mimouni qui invoque la « défaite séculaire » de 1830 pour justifier la Révolution. Il met ainsi en jeu une mémoire collective, transmise de père en fils. Mechakra évoque la résistance du peuple algérien dans le contexte de la mémoire collective de la reine berbère, la Kahina. Elle convoque aussi l'image hideuse et grotesque du harki. Mais contrairement à l'opinion reçue, les textes échappent aussi à l'idéologie dominante de l'époque. En fait, leurs fictions contredisent sur plusieurs points cette idéologie.

Ainsi, Myriam Ben craint qu'il n'y ait pas de langage commun après la guerre : l'abîme entre ceux qui ont subi la torture et ceux qui y ont échappé, sera trop grand. La lutte commune ne suffit donc pas à créer une communauté d'esprit ou de sentiment après la guerre. Les souffrances endurées par certains ont été trop fortes : elles les isolent à jamais du monde des vivants. De plus, Ben insère dans sa nouvelle des témoignages sur la torture écrits par des Français, communistes comme Henri Alleg ou compagnons de route comme Pierre Vidal-Naquet. Cette mémoire-là ne cadre pas avec l'idéologie de l'Etat algérien. Dans la vision officielle, les Français étaient les oppresseurs et non pas des héros qui avaient aidé les Algériens dans leur lutte. Rappelons que Myriam Ben, du fait de ses origines juives, était Française durant la période coloniale et qu'elle a choisi la lutte pour l'indépendance par conviction politique.

Mechakra, quant à elle, inscrit les femmes dans l'histoire de la Révolution. De plus elle évoque l'amnésie dans l'Algérie des années soixante-dix et l'énorme souffrance de tous ceux qui ont vécu la guerre : pour elle comme pour Ben, la souffrance endurée est un facteur d'isolement. Mammeri crée un harki qui se repent et un appelé français déserteur (basé sur le témoignage de Noël Favrelière, publié en 1960). Mimouni, enfin, dépeint des adversaires qui sont en quelque sorte d'égale dignité, ce qui n'est pas du tout conforme à l'idéologie dominante et il évoque avec ambiguïté l'élimination par le FLN de

certains de ses membres. Ce thème est appelé à se développer fortement au cours des décennies suivantes.

Ce qui frappe aussi, c'est qu'aucun roman écrit dans le cadre d'une « mémoire officielle » ne se termine sur un ton optimiste, bien au contraire. Même chez Mammeri, le plus optimiste, le gain le plus tangible des années de guerre et de destruction n'est que la lucidité du personnage principal. Même dans la littérature « officielle » on peut donc déceler un pressentiment du désenchantement qui dominera la fiction algérienne francophone à partir du début des années 80.

Le désenchantement s'annonce en 1967 dans une œuvre de transition, *Les alouettes naïves* de Djebar, roman dominé par l'absence de projets d'avenir d'une jeune génération d'Algériens qui ne sait pas ce que sera le nouveau monde dont elle va hériter après avoir participé à la lutte de libération. Le roman montre clairement que la guerre a signifié une rupture entre deux mondes.

La danse du roi (1968), est le premier roman du corpus qui évoque la désillusion totale. Dib, le précurseur, crée les deux types récurrents de l'ancienne maquisarde devenue folle et de l'ancien maquisard clochardisé (Arfia et Rodwan). En outre, il introduit la première représentation – à ma connaissance – de la mémoire traumatisante liée au vécu de la guerre d'Algérie. Dans l'oeuvre de Djebar, à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), les femmes sont marginalisées, parce que la société n'a pas réservé de place dans le pays libéré à ces femmes, dont le crime est d'avoir trop été « exposées ». Dib, Mimouni et Boudjedra prennent aussi le chemin du désenchantement. A côté de la maquisarde marginalisée et folle, on trouve les maquisards qui souffrent également de traumatismes de guerre. Si les anciennes combattantes deviennent « folles », les anciens combattants sont clochardisés. Les auteurs algériens ont crée des personnages forts et inoubliables comme Rodwan, l'ancien terroriste urbain, qui ne supporte plus de vivre en société et

qui vient se réfugier dans la montagne pour se « pétrifier ». Ou Tahar el Ghomri qui vit dans une bidonville d'Alger et réécrit l'Histoire de la guerre à l'aide d'un roseau. La mémoire douloureuse est griffée dans son « corps fissuré ».

Dans *L'amour, la fantasia* (1985), Djebar donne la parole aux femmes qui ont vécu la guerre de libération et traduit leurs paroles en français dans son autobiographie atypique. Ce concert de voix inscrit dans les textes le vécu quotidien de la guerre d'un point de vue féminin. Dans *L'amour, la fantasia* Djebar, tout comme Dib et Boudjedra, explore les limites du représentable en parlant de la souffrance causée par la guerre. Le narrateur s'évade de la narration pour dire son incapacité à raconter l'histoire de Chérifa, violée par les soldats français. La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie se caractérise non seulement par la capacité de se lier à d'autres mémoires, mais aussi par la mise en scène de l'incapacité de décrire l'horreur et la souffrance.

Très tôt, la mémoire de la guerre d'Algérie est teintée de lugubre. La mémoire traumatisante domine la fiction, et le fossé entre hier et aujourd'hui, la rupture entre deux mondes, est totale. Dans *Le fleuve détourné* (1982) Mimouni dénonce la confiscation de la Révolution algérienne. Tout comme Dib, il décrit un ancien maquisard clochardisé, un revenant dans ce monde sinistre qu'est l'Algérie indépendante. Le narrateur anonyme souffre d'un traumatisme et ne se rappelle rien de la guerre. L'anamnèse signifie pour lui de vivre un cauchemar. Ainsi Mimouni crée un symbole fort de la relation entre la guerre et la mémoire. Comme Ben, il semble dire : « Si tu veux pouvoir vivre, surtout ne te souviens pas ». Dans la vision de Mimouni, il faudrait une nouvelle révolution pour chasser les mauvais dirigeants. En même temps il dénonce l'amnésie orchestrée par ces mêmes dirigeants. Cette dénonciation le rapproche de Boudjedra qui, dans *Le démantèlement*, aborde la représentation du thème historique par le biais de l'imaginaire. L'auteur se révolte contre l'occultation de la complexité de l'histoire algérienne en Algérie et déterre l'histoire obscure par le biais de l'écriture et de l'imaginaire.

Les textes étudiés jusqu'ici, avant la guerre civile de 1992, montrent que les fictions algériennes francophones sur la guerre d'Algérie, dans notre corpus, ne mettent jamais en scène un univers manichéen. Dès 1968, (publication de *La danse du roi* de Dib), elles dénoncent la confiscation de la Révolution et s'arrêtent sur les drames des maquisards et maquisardes. Si la guerre est une cause juste, elle n'est nulle part une histoire triomphante. Très tôt les écrivains ont repéré les tabous de la guerre (extrême violence, viols, luttes fratricides, mise à l'écart des communistes). Tout se passe comme s'ils avaient fait un travail clandestin et qu'ils aient repéré le « refoulé de cette guerre, les non-dits des thèses officielles » (Ibrahim-Ouali, 2001). Ainsi les auteurs algériens francophones ont-ils contribué à actualiser l'histoire de la guerre d'Algérie. Quelques textes montrent en outre les possibilités qu'a l'écriture d'explorer les limites de la représentation: évoquer l'horreur dans un cadre non réaliste à l'aide d'images, de métaphores et de moyens purement esthétiques et littéraires (Dib), explorer les limites du dicible en mettent en scène l'impuissance à décrire la souffrance d'une victime de guerre (Djebar et Boudjedra) et créer la mémoire de la guerre d'Algérie par le biais de l'imaginaire (Boudjedra). Des voies similaires, mais différentes selon le goût de l'auteur en question, sa mémoire acquise. Et son projet personnel.

Les témoignages non littéraires montrent que littérature et témoignage entretiennent une relation problématique. En étudiant les témoignages sur la torture et les œuvres de fiction qui représentent la torture, j'ai montré que la littérature, dans le cas des expériences limites, fait preuve d'impuissance. Ou plutôt : met en scène son impuissance. Le témoin, lui, veut surtout dévoiler la vérité. Quoique la littérature algérienne soit « discrète » sur la torture, celle-ci est tout de même un lieu de mémoire de la fiction algérienne francophone. Elle fait son entrée dès 1962 dans *Les enfants du nouveau monde* de Djebar, ensuite en 1965 chez Mammeri. Comme on a vu, le triste cas de Louisette Ighilahriz a

été évoqué par Djebar dans *Les alouettes naïves* dès 1967. Les textes ne sont donc nulle part amnésiques par rapport à la torture. Que la torture soit de retour en France à partir de 2000 témoigne d'une occultation temporaire spécifique : les écrivains algériens francophones, eux, ne l'ont jamais dissimulée. La mémoire française et la mémoire algérienne, même si elle s'exprime en français, divergent sur ce point.

Au chapitre 5 j'ai décrit l'histoire de la torture et du « retour de mémoire » à l'aide de la subjectivité inhérente au témoignage. La littérature surmonte cette subjectivité en incorporant des voix plurielles qui se contredisent. Elle peut brosser des fresques, se contredire et transgresser. La littérature fait son apparition quand le témoin montre l'impossibilité de témoigner.

Mohammed Dib et Malika Mokeddem affirment qu'ils ne veulent pas faire de la littérature avec du témoignage. Il n'empêche que le témoin apparaît dans la littérature algérienne francophone : l'appelé déserteur de Noël Favrelière dans *L'opium et le batôn*, Louisette Ighilahriz dans *Les alouettes naïves*, Henri Alleg et Maurice Audin dans « Nora », les voix féminines dans *L'amour, la fantasia*. Le témoin sent qu'il a un devoir de vérité envers l'humanité et il témoigne dans la littérature comme « garant du réel ». Comme la mère dans le témoignage de Mohammed Garne, Chérifa ou Leila dans les fictions de Djebar, trouvent l'auditeur à l'intérieur d'elle-même. Que la littérature puisse pressentir et imaginer ce qui se passe dans la tête du bourreau, c'est Djebar qui le montre dans *Les enfants du nouveau monde* (1962) : les arguments de Martinez pour torturer les maquisards, ressemblent à ceux du général Aussaresses, qui a publié son témoignage quarante ans plus tard. Assia Djebar écrit dans ce même roman que l'âme du bourreau est morte, comme le fait Michael Ignatieff dans sa critique sur le témoignage d'Aussaresses.

Les écrivains étudiés au chapitre 6 « La torture en fiction », Ben, Djebar et Dib, imaginent des scènes de torture et nous montrent une des caractéristiques de la mémoire littéraire : la tragédie est mise en scène. L'auteur devient « anti-

réaliste » et transgressant. Il faut un recours à l'imagination pour évoquer des scènes d'une cruauté extrême. Par le biais de l'imagination et de la transgression, la littérature peut « penser » la torture. Cette « pensée » de la torture s'insère chaque fois dans un projet spécifique de l'écrivain. Ce projet constitue en fait la motivation profonde des écrivains pour évoquer le scandale de la torture et explique qu'ils privilégient chaque fois des points de vue différents, qui les éloignent radicalement de la visée réaliste du témoignage ou de l'historiographie. Ici se dévoile un des aspects essentiels de la mémoire littéraire, sur lequel je reviendrai. Les exemples étudiés nous incitent à la prudence dans le recours à toute référence historique et aux jugements moraux qui pourraient en découler, lorsque nous tentons d'interpréter la représentation de la mémoire traumatisante dans l'œuvre littéraire.

1992 marque une césure dans la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie. La guerre civile change pour toujours le regard sur la guerre de libération. Comme on a vu, la mémoire, de nature fragmentaire et flexible, a la faculté de tisser des liens avec d'autres mémoires, notamment d'injustices et d'exactions. Dès 1993, la guerre de 1954-1962 revient en fiction en « rémanence » (Mimouni), comme mémoire multidirectionnelle (Rothberg), ou comme paramnésie (Boudjedra).

Ce chapitre sur la guerre d'Algérie évoquée dans le contexte des années noires par trois auteurs aussi différents que Mokeddem, Mimouni et Boudjedra, montre qu'ils existe un lien entre les deux événements historiques. Mokeddem souligne que le malheur s'est annoncé dès l'indépendance, comme si indépendance et islamisme fusionnaient. A l'indépendance, la menace ne vient plus de l'ennemi d'hier, mais du clan de Leïla. Dans *N'Zid*, la guerre d'Algérie resurgit « en rémanence », comme un spectre qui continue à hanter la deuxième génération. Mais de nouveau, ce n'est pas la guerre en soi qui détruit la mère de Nora, mais le clan conservateur qui enferme Aïcha à l'indépendance. Son destin est pareil à celui de la Leïla des *Hommes qui marchent* : la tribu et la

communauté sont une prison. Pour Mokeddem, la violence misogyne de la société traditionnelle est un élément permanent d'explication des soubresauts politiques de l'Algérie, élément plus important que les secrets de l'histoire interne du FLN ou même, peut-être, que l'oppression coloniale.

Mimouni décrit comment l'islamisme prend racine dans la guerre contre le colonisateur. Dans sa vision, le passé de l'Algérie mine le présent. Il exhorte ses lecteurs à déterrer les cadavres du passé. Mimouni a une pensée authentiquement politique, et voit dans la violence terroriste interne au FLN et la gestion tyrannique du pays par le parti unique la vraie racine de l'islamisme et de la guerre civile.

Chez Boudjedra, l'on peut voir comment la mémoire hallucinatoire, paramnésique, produit une intrication de deux moments clés de l'histoire de l'Algérie. Chez Boudjedra les moyens littéraires sont cependant plus novateurs que le message politique. On pourrait dire que Boudjedra, contrairement à Mimouni, suit le parti au pouvoir, pour qui le colonisateur, puis les islamistes, sont tout simplement deux ennemis successifs de la révolution algérienne, en quelque sorte réincarnation d'un même mal.

Dans *La disparition de la langue française* (2003), Djebar évoque à son tour la guerre d'Algérie dans le contexte de la guerre civile. Elle aborde son thème d'une façon littéraire (c'est-à-dire touchant directement à l'acte d'écrire), pour permettre à son héros d'explorer les limites de la représentation : il tient un journal au moment où la guerre civile commence (en 1991/1992) et rédige un roman sur ses souvenirs de la guerre d'Algérie lorsqu'il était adolescent. A la lumière de la guerre d'Algérie, l'écrivain évoque des tabous de la première guerre (lutte fratricide et exactions du FLN contre ceux qui ne se pliaient pas aux règles imposées par le Front) et insère de la mémoire traumatisante dans sa fiction. Dans les fictions de Mimouni et de Boudjedra, l'action se passe dans les années 90. Berkane, le narrateur de Djebar, quant à lui, retourne au passé et réécrit une partie de l'histoire dans son journal et son roman. Si l'on se fonde sur

l'espace qu'elles occupent dans le roman, les deux guerres, dans le texte de Djebar, sont d'égale importance. Le roman le plus récent de Djebar est un va et vient constant entre deux guerres.

Dans *Les nuits de Strasbourg* (1997), rédigé également pendant les « années noires », l'écrivain a délibérément choisi de contourner la guerre civile : l'histoire se déroule en 1989. Cela ne veut pas dire que les guerres en soient absentes. Loin de là. Préoccupée par la situation de son pays natal, Djebar pratique une mémoire multidirectionnelle et relie entre elles des guerres éloignées dans le temps et l'espace : la seconde guerre mondiale en Alsace, la guerre d'Algérie. En même temps elle fait fusionner d'autres injustices et exactions. En fait, ces nuits d'amour d'un Français et d'une Algérienne, sont une série de cours d'histoire et de souffrance. Ce qui est intéressant ici, c'est qu'un Français et une Algérienne se racontent l'histoire sanglante du vingtième siècle. La mémoire se constitue grâce à un dialogue entre les ennemis d'hier.

Les ennemis d'hier se rencontrent également lors d'un voyage en train dans le récit *Entendez-vous dans les montagnes…* (2002). Dans ce texte de Maïssa Bey, les deux voyageurs, l'ancien appelé et la femme algérienne, fille d'un père torturé à mort, s'entraident pour raconter ensemble l'histoire de la guerre. Le texte crée donc un lieu de rencontre de mémoire. Bey ne s'identifie pas uniquement au personnage de la femme algérienne, mais crée plutôt des champs de signification autour des personnages. Par un jeu complexe de paratexte et de sous-conversation, le récit crée un univers flou et continu dans lequel les personnages se dirigent à tâtons. Le texte invite le lecteur à faire la même chose.

En 1965, quand le harki Tayeb parle allemand dans le roman de Mammeri, pour tirer un trait d'union entre les SS et l'armée française, cela correspond tout à fait à l'idéologie dominante de l'époque en Algérie. Cependant, écrire qu'il se cache un bourreau dans chacun d'entre nous et évoquer le bourreau au visage humain, par le biais d'un texte allemand sur une

ancienne gardienne de camp nazi, cela aurait été impossible en 1965, mais c'est dans l'air du temps au début du nouveau millénaire. En même temps, le texte de Bey génère un regard tragique sur la vie humaine. La femme algérienne arrive à pardonner le bourreau de son père, mais se rend compte que les bourreaux sont parmi nous, ce qui est une pensée terrifiante.

Avant 1992, la guerre d'Algérie est évoquée dans le contexte de l'injustice coloniale (écrire la guerre pendant la guerre), dès 1958 la guerre est représentée dans le contexte d'autres injustices, ce qui constitue très tôt une forme de mémoire multidirectionnelle. Dès 1968 les romans dénoncent la révolution confisquée et repèrent les non-dits en Algérie. Dans les romans du désenchantement, les auteurs se concentrent surtout sur la mémoire refoulée et le triste destin de ceux qui ont été témoins de trop de violence : la population civile et les maquisards.

Après 1992, il est inévitable que la mémoire de la guerre d'Algérie soit évoquée dans le contexte de la guerre civile. Ecrivant pendant la guerre civile pour en démêler les causes, et pour en évoquer l'horreur, les auteurs retournent à la première guerre qui continue à produire une mémoire vivante. Les fictions établissent ainsi délibérément un lien entre les deux moments de l'Histoire et continuent à repérer les non-dits de la première guerre, mais en les subordonnant à la vision sélective que leur inspire leur analyse de la seconde guerre.

L'étude des fictions algériennes montre clairement qu'il existe d'autres non-dits en France qu'en Algérie. Pour étudier la mémoire littéraire des fictions algériennes francophones, il faut bien souligner le lieu et la langue d'écriture. Qu'on le veuille ou non, les textes étudiés sont hybrides et ne parlent pas à partir d'un lieu fixe. Ecrits en français, les textes contiennent une mémoire culturelle française, inhérente à la langue qui véhicule les pensées et images d'auteurs algériens francophones. Assia Djebar, Mohammed Dib, et Malika Mokeddem

ont rédigé leurs textes en exil (en France ou aux Etats-Unis). Mimouni et Boudjedra ont connu la situation d'exilé (au Maroc, en France). Ben a vécu une dizaine d'années en France. Par le lieu de l'écriture, la maison d'édition choisie et la langue d'écriture, tous les auteurs s'adressent aussi bien à un public français qu'algérien. Mais ils s'adressent surtout à un public algérien quand ils choisissent le thème des non-dits de la mémoire algérienne (Mimouni, Boudjedra, Djebar). Dans cette perspective, la mémoire littéraire repère - plus vite que l'historiographie - les refoulés de la guerre. En conservant à l'esprit la mémoire officielle d'après 1962 (cf. Bonn, 1985; Lanasri, 2001; Stora, 2001), on peut conclure que ces romans sont très contestataires vis-à-vis des dirigeants algériens et que les auteurs appellent leurs lecteurs à « déterrer les cadavres du passé ». Les écrivains dialoguent donc avec un public algérien, mais contribuent en même temps à la mémoire de la guerre d'Algérie en France. En fait, il est donc très difficile de considérer les deux mémoires séparément. On s'en aperçoit clairement dans le récit de Bey où le Français et l'Algérienne ont désormais besoin l'un de l'autre pour reconstituer ce qui s'est véritablement passé. Pour cela il faut se regarder droit dans les yeux et se faire face, comme le font les personnages dans *Entendez-vous dans les montagnes…*

Non seulement il y a plusieurs lieux de mémoire dans les textes, il y a aussi différentes formes de mémoire en littérature. J'ai traité la littérature comme une forme spécifique de mémoire culturelle. A côté de la notion de *postmemory* développée par Marianne Hirsch et étudiée au chapitre 9, et la paramnésie au chapitre 7, on peut rencontrer la mémoire multidirectionnelle dans les fictions étudiées. Michael Rothberg a développé cette notion et montré qu'elle est « *a process in which transfers occur between events that have come to seem separate from each other*". Non seulement chez Haddad et Mechakra, mais aussi chez Djebar et Bey, la mémoire est comme un projecteur braqué sur d'autres formes d'injustices et de violences. Ici, on voit clairement la flexibilité de la

mémoire littéraire, qui a la faculté de se lier à d'autres mémoires. L'historien peut mettre un événement en perspective avec d'autres, mais en littérature on peut superposer diverses couches de mémoire à travers un seul événement.

Il y a deux niveaux de la mémoire traumatisante. Dans plusieurs fictions, les personnages souffrent d'une mémoire traumatisante et sortent de leur isolement grâce à des dialogues avec un interlocuteur compréhensif. A l'aide du personnage de Berkane, Djebar montre la difficulté, pour une victime de la torture, d'exprimer ses expériences. Dib et Ben mettent en scène des personnages devenus un autre, parce qu'ils ont été dépossédés, expulsés d'eux-mêmes. Les fictions algériennes montrent qu'une fois torturé, on le demeure pour le reste de sa vie, on est mis à l'écart de la communauté humaine. Ensuite il y a l'événement traumatisant en soi. Quelques fictions étudiées représentent les limites du dicible.

La mémoire littéraire s'avère, au premier chef, intégrée au projet d'un auteur. Djebar, par exemple, se concentre dans toute son œuvre sur « l'exposition » du corps féminin dans la société musulmane, sur la femme algérienne en dehors du harem. Chez Djebar, l'amour et l'attraction physique ont toujours un côté dangereux, ce qui est très visible dans la relation entre Costa et Zoulikha. Mettre le corps féminin en danger signifie le bonheur dans les textes de Djebar comme le montrent Messaouda au chapitre 3 et Zoulikha au chapitre 6. Le bonheur ne se trouve pas dans l'amour, mais dans la liberté de mouvement pour les héroïnes djebariennes. Chez Dib le projet personnel est de l'ordre de la spiritualité. Dans « Le talisman » il met la torture en rapport avec la lecture, avec un texte difficile à déchiffrer. Ces projets personnels des différents auteurs mettent au jour des relations événementielles et mémorielles qui ne seraient pas éclairées (ou pas de la même façon, ni aussi nettement) par le biais d'un traitement purement rationnel. Une des caractéristiques de ce projet individuel et littéraire est de faire des liens qu'un historien ne ferait pas. Dans la mémoire littéraire, les fantasmes personnels et l'histoire peuvent se rencontrer.

Grâce à l'exemple du projet personnel de Boudjedra, qui veut écrire l'histoire à l'aide de l'imagination, on a vu que se constitue une vraie mémoire littéraire : non seulement la mémoire de la guerre **en** littérature, mais l'écriture **qui produit la mémoire**. Si *Le démantèlement* exprime un désenchantement profond, il met en scène une forme d'espoir, étant donné que la mémoire circule et s'active grâce au dialogue et à l'écriture, qui est une revendication ultime de la subjectivité.

Très souvent la mémoire littéraire a été un précurseur dans le sens où les textes touchent à des tabous. Le fait historique en littérature est transformé et transgressé. Le texte littéraire fait parler les « ombres dérangeantes », déterre l'histoire obscure, parfois bien longtemps avant l'historiographie.

Dans nombres de textes, les auteurs contournent ce qui est impossible à montrer mais le suggèrent, ils cernent ainsi la « face obscène de la mémoire » pour reprendre, une fois de plus, une expression de Djebar. La mémoire littéraire donne forme à ce qui résiste aux mots. Dans chaque roman, j'ai essayé de cerner à mon tour les images fortes qui explorent les limites du représentable.

La littérature algérienne francophone récente montre que la guerre continue à hanter les esprits. « J'aurais voulu que la mère de Nora ne soit pas Algérienne, mais je n'ai pas pu, » raconte Malika Mokeddem à propos de *N'Zid* dans l'entretien que j'ai eu avec elle en 2005. La belle image d'« une écharde dans la gorge », employée par Assia Djebar dans un poème écrit en hommage à son ami Mohammed Dib, exprime à merveille cette présence paradoxale et obsédante de la guerre dans la fiction franco-algérienne : ce passé-là n'est pas passé, il engendre toujours une douleur, il écorche ; en même temps il veut sortir à l'air libre, il veut affleurer à la parole, et pourtant il étouffe, il infléchit ou éraille la voix.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, « Preface and Chapter one: The Witness, » in: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (New York: Zone Books 2000).

- AÏT-EL-DJOUDI, Dalila, *La guerre d'Algérie vue par L'ALN 1954-1962. L'armée française sous le regard des combattants algériens* (Editions Autrement, Collection Mémoire/Histoire NO 128, 2007).

- AJCHENBAUM, Yves Marc, *La guerre d'Algérie 1954-1962, document*, recueil d'articles du journal *Le monde* sélectionnées et présentés par Yves Marc AJCHENBAUM (Paris : Le monde 2003).

- ALLEG, Henri, *La question* (Paris : Editions Minuit 1961 [1958]).

- ALLEG, Henri, *Mémoire algérienne* (Paris : Editions Stock 2005).

- ALLEG, Henri, Préface de la traduction Française de L*'As* de Tahar OUETTAR, roman traduit de l'arabe par Bouzid KOUZA avec la collaboration de Idris BOUKHARI et Jamel EDDINE BENCHEIKH (Paris : Messidor/Temps Actuel 1983).

- AMRANE-MINNE, Danièle- Djamila, *Des femmes dans la guerre d'Algérie*. Préface de PERROT, Michèle (Paris : Karthala 1994).

- ANTZE, Paul, LAMBEK, Michael (eds.), *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory* (New York/ London: Routledge: 1996).

- ARMEL, Aliette, Entretien avec Assia Djebar in : *Le magazine littéraire*, juin 2002.

- ARON, Raymond, « La tragédie algérienne » in : *50 ans de réflexion politique*. *Mémoires* (Paris : Julliard 1983), pp. 355-391.

- AUSSARESSES, Paul, *Services Spéciaux. Algérie 1955-1957* (Paris : Perrin 2001).

- BACHIR, Hadj, Ali, *L'arbitraire* (Alger APIC 2005 [Paris : Minuit 1966]).

- BACHOLLE-BOSKOVIC, Michèle, « La guerre d'Algérie expliquée à nos enfants », in : *The French Review*, Vol 76 No. 5 (April 2003)

- BAL, Mieke, CREWE Jonathan, SPITZER, Leo (eds.) *Acts of Memory, Cultural Recall in the Present* (Hannover and London: Darthmouth College published by University Press of New England 1999).
    - BAL, Mieke, « Introduction. »
    - HIRSCH, Marianne, « Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy. »

- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, (dir.), *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France* (Paris : Editions Autrement 2005).

- BEAUGÉ, Florence, *Algérie. Une guerre sans gloire*. *Histoire d'une enquête* (Paris : Calmann Levy 2005).

- BEAUGÉ, Florence, « Enquête du Monde sur les troubles psychiques liés à la guerre. 350 000 anciens d'Algérie seraient concernés ». In : *Le Monde*, 28 décembre 2000.

- BEAUGÉ, Florence, « La torture, ou que faire de cet encombrant passé? », in : *Cahier du Monde*, jeudi 28 octobre 2004.

- BEAUGÉ, Florence, BERNARD, Philippe. « Le général Schmitt est à nouveau accusé de torture en Algérie » In : *Le monde*, samedi 19 mars 2005.

- BELAMRI, Rabah, *Regard blessé* (Paris : Editions Gallimard 1987).

- BELHADDAD, Souâd, *Algérie. Le prix de l'oubli 1992-2005* (Paris : Flammarion 2005).

- BEN, Myriam, *Ainsi naquit un homme* (Alger : La maison des livres 1982).

- BEN, Myriam, *Quand les cartes sont truquées, mémoires* (Paris : L'Harmattan 1999).

- BENAMOU, Georges-Marc, *Un mensonge français. Retour sur la guerre d'Algérie* (Paris : Robert Laffont 2003).

- BENMALEK, Anouar, *Les amants désunis* (Paris : Calman-Lévy 1998).

- BEN JELLOUN, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière* (Paris :Editions du Seuil 2001).

- BESNACI-LANCOU, Fatima, *Fille de harki* (Paris Editions de l'Atelier 2003).

- BESNACI-LANCOU, Fatima, *Treize chibanis harkis* (Paris : Editions Tirésias 2006).

- BEY, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes…* (Paris/Alger : Editions de l'aube/Editions Barzakh 2002).

BEY, Maïssa, KACIMI, Mohamed, SAADI, Nourredine, SANSAL, Boualem, SEBBAR, Leïla, *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après* (Paris : Editions de L'Aube 2003).

- BEY, Maïssa, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* (Montpellier : Editions Chèvre-Feuille étoilée 2004).

- BEY, Maïssa, *Bleu blanc vert* (Paris : Editions de l'Aube 2006).

- BLANCHOT, Maurice, *Ecrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68 etc. 1958-1993* (Paris : Editions Léo Scheer 2003. Paru d'abord dans : *Cahiers libres*, 1961).

- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre* (Paris : Gallimard 1980).

- BOER de, Wineke, « Leïla wil geen babymachine zijn, » in : *De Volkskrant* le 21 juin 2002.

- BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ?* (Paris-Montréal : L'Harmattan 1985).

- BOUDJEDRA, Rachid, *Le démantèlement*. Roman traduit de l'arabe par l'auteur (Paris : Denoël 1982).

- BOUDJEDRA, Rachid, *Lettres algériennes* (Paris: Editions Grasset & Fasquelle 1995). Les lettres 8, 28 et 29 ont été publiées dans JANSEN, Lies, TOORN, van, Willem, eds., *Manuscripten branden niet. Censuur in de twintigste eeuw* (Amsterdam : De Balie 1997), traduit du français par Désirée SCHYNS.

- BOUDJEDRA, Rachid, « Lofzang op de vrouwen van Algerije » (trad. Désirée SCHYNS), in : *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur,* Jaargang 3, nr. 9 (December 1997), p. 112-116.

- BOUDJEDRA, Rachid, *La vie à l'endroit* (Paris : Grasset 1997).

- BOUJU, Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2006).

- BOURDIEU, Pierre, *Images d'Algérie. Une affinité élective* (Arles : Actes Sud 2003).

- BOUZEGHRANE, Nadjia, « Louisette Ighilahriz devant le tribunal de Paris : La torture, c'est trop dur. » In : *El Watan,* le 6 juillet 2003.

- BRANCHE, Raphaëlle, *La guerre d'Algérie : Une histoire apaisée ?* Collection L'Histoire en débats (Paris : Editions du Seuil 2005).

- BROUWERS, Jeroen, *Rouge décanté*. Traduit du néerlandais par Patrick GRILLI (Paris : Editions Gallimard 1995). Titre original : *Bezonken rood* (Amsterdam : De Arbeiderspers 1981).

- BUIS, Georges, *La grotte* in : Guy DUGAS, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002 [1961].

- BUOB, J. et FRACHON, A., « Pierre Nora et le métier d'historien », propos recueillis dans : *Le Monde 2*, 18 février 2006.

- BUUREN, Maarten van, *De innerlijke ervaring* (Groningen: Historische Uitgeverij 2007).

- BURTSCHER-BECHTER, Beate. « Faire sienne sa propre histoire » Zur Aufnahme und Aktualisierung des Mythos der Kahina in *La grotte éclatée* von Yamina Mechakra, in BURTSCHER-BECHTER, Beate e.a. (eds) *Sprache und Mythos Mythos und Sprache. Beiträge zum 13. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Innsbruck, 11.-14.6. 1997) (Bonn : Romanistischer Verlag 1998, 175-190).

- CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Dejbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie* (Paris : Maisonneuve et Larose 2001).

- CAMUS, Albert, *Le premier homme* (Paris : Gallimard 1994).

- CAMUS, Albert, *Chroniques algériennes 1939-1958* Actuelles III (Paris : Gallimard 2002 [1958]).

- CHAMBERS, Ross. « The Responsibility of Responsiveness: Criticism in an Age of Witness. » In : *Paroles Gelées*: UCLA French Studies 14. 2 (1996).

- CHARBIT, Tom, *Les harkis* (Paris : La Découverte 2006).

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Myriam Ben* (Paris : L'Harmattan 1989)

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Barques de passeur. Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra », in : RUHE, Ernstpeter éd., *Europas Islamische Nachbarn : Studien zur Literatur und geschichte des Maghreb* Band 2 (Würzburg : Köningshausen und Neuman 1995).

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Francophones de partout », in : *La lettre du BIEF*, Spécial Salon du livre de Paris, Mars 2006.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Guerre en Algérie. Le voile du viol », in : *Lendemains* revue franco-allemande, dossier sur la guerre d'Algérie, 2006.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « La guerre de libération nationale dans les fictions algériennes», in : *Nouvelles nouvelles. Trente ans après. Nouvelles de la guerre d'Algérie* (Paris : Le Monde Editions 1992).

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « La question de la torture en Algérie. 1954-2002 », in : *Conflits de mémoire,* Paris, le 13 mars 2002 (Paris : Karthala 2004).

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Le corps, la voix et le regard ; la venue à l'écriture dans l'œuvre de Malika Mokeddem », in : HELM, Yolande, ed., *Malika Mokeddem : Envers et contre tout* (Paris : L'Harmattan 2000).

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Maïssa Bey: l'épreuve de la mémoire », in : *Algérie Littérature/Action*, numéro 63-64 septembre-octobre 2002.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Un cours de littérature consacré à la torture pendant la guerre d'Algérie, » in : *Les enseignants et la littérature: la transmission en question. Actes du colloque de l'Université de Cergy-Pontoise*, (Université de Cergy Pontoise 2002).

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Silence de père, écriture de fille. Le père « postcolonial », in : Christiane CHAULET-ACHOUR, éd., *Pères en textes -Médias et littérature* (Paris : Editions Le Manuscrit, Manuscrit-Université, coll. Féminin-Masculin 2006).

- CHIKHI, Beïda, « Motifs et effets proustiens : Une leçon de polyphonie dans le roman francophone maghrébin », in : *Marcel Proust aujourd'hui* numéro 1 (Amsterdam-New York : Rodopi 2003).

- CLERC, Jeanne-Marie, « La guerre d'Algérie dans l'œuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djebar » in : *L'Esprit Créateur* Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001), p. 89-101.

- COQ, Christian, BACOT, Jean-Pierre, dir. *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence* (Paris : Editions Autrement. Collection de mémoire no. 54, 1999).

- DAENINCKX, Didier, *Meurtres pour mémoire* (Paris : Gallimard Folio Policier 1984).

- DAYAN ROSENMAN, Anny et VALENSI, Lucette (eds.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* (Paris : Editions Bouchène 2004).
    - DANA, Catherine, « Histoire et filiation dans *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx et *La Seine était rouge* de Leila Sebbar. »
    - DAYAN ROSENMAN, Anny, « Paroles de déserteur: *Le désert à l'aube* de Noël Favrelière. »

DELMAS, Jean, *La bataille d'Alger* (Paris : Larousse 2007).

- DERRIDA, Jacques. « Demeure. Fiction et témoignage », in : Michel LISSE (dir.) *Passions de la littérature*. *Avec Jacques Derrida* (Paris: Editions Galilée, 1996).

- DEWERPE, Alain. *Charonne 8 février 1962. Anthropologie d'un massacre d'Etat* (Paris : Folio Histoire Gallimard 2006).

- DIB, Mohammed, *Qui se souvient de la mer* [1962], in : DUGAS, Guy, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002).

DIB, Mohammed, *Le talisman* (Arles : Actes Sud 1997 [1966]).

- DIB, Mohammed, *La danse du roi* (Paris : Seuil 1968).

- DIB, Mohammed, « Rencontres, » in : SEBBAR, Leïla, *Une enfance algérienne. Textes inédits recueillis par Leïla Sebbar* (Paris : Gallimard 1997).

- DINE, Philip, « Memorial boundaries and Textual Transgressions », in : *Beyond Boundaries. Textual representations of European Identity* (Amsterdam-Atlanta: GA 2000).

- DJAOUT, Tahar, *Les chercheurs d'os* (Paris: Editions du Seuil 1984).

- DJEBAR, Assia, *Les enfants du nouveau monde* (Paris : Collection 10/18 1973 [1962]).

- DJEBAR, Assia, *Les alouettes naïves* (Arles : Actes Sud Babel 1997 [Paris : Julliard 1967]).

-DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris : Editions Des Femmes 1980).

- DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia* (Paris : Albin Michel 1995 [1985]).

- DJEBAR, Assia, *Le blanc de l'Algérie* (Paris : Editions Albin Michel 1995).

- Djebar, Assia, *Oran, langue morte* (Arles : Actes Sud Babel 1997).

- DJEBAR, Assia, *Les nuits de Strasbourg* Arles : Actes Sud 1997).

- DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent* (Paris : Albin Michel 1999).

- DJEBAR, Assia, *La femme sans sépulture* (Paris : Albin Michel 2002).

- DJEBAR, Assia, *La disparition de la langue française* (Paris : Albin Michel 2003).

- DROZ, Bernard et LEVER, Evelyne, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962* (Paris : Editions Du Seuil 1982).

- DUGAS, Guy, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002).
- Annexe: « Le manifeste des 121. Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. » (6 septembre 1960).
- DIB, Mohammed, « Postface à la première édition de *Qui se souvient de la mer? »* (1961)
- DUGAS, Guy, « Dire la guerre en la vivant. »
- TEITGEN, Paul. « Lettre de démission au ministre résident en Algérie (24 mars 1957).
AMROUCHE, Jean, « Lettre à François Mauriac » (4 septembre 1955).

- DUQUESNE, Jacques, *Pour comprendre la guerre d'Algérie* (Paris : Perrin 2001).

- ENGDAHL, Horace, « Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature. » *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium.* Ed. Horace Engdahl. (New Yersey: World Scientific 2002).

- EINAUDI, Jean-Luc, « France-Algérie: le conflit des mémoires », in : *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence* (Paris : Editions Autrement. Collection Mémoires no. 54,1999).

- EINAUDI, Jean-Luc, *La bataille de Paris. 17 octobre 1961.* (Paris : Editions du Seuil 1991 [1981]).

- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre* (Paris : Maspéro 1961).

- FELMAN, Shoshana et LAUB, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York and London : Routledge 1992).

- FERAOUN, Mouloud, *Journal* (Paris: Seuil 1962).

- FERDI, Saïd, *Un enfant dans la guerre* (Paris : Editions du Seuil 1982).

- FRIEDLÄNDER, Saul, *Probing the limits of representation* (Cambridge : Harvard University Press 1992).

- GARNE, Mohamed. *Lettre à ce père qui pourrait être vous* (Paris : JC Lattès 2005).

-GERARD, Jean-Louis, *Dictionnaire historique et biographique de la guerre d'Algérie* (Hélette : Editions Jean Curutchet 2000).

- GERVEREAU, Laurent, STORA Benjamin (eds.) *Photographier la guerre d'Algérie* (Paris : Marval 2004).

- GINZBURG, Lidyia, *Journal du siège de Leningrad* (Paris: Christian Bourgois 1996).

- GINZBURG, Nathalia, *Familielexicon* (Amsterdam : Meulenhoff 1988).

- GUYOTAT, Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (Paris : Gallimard 1965).

HADDAD, Malek, *La dernière impression* [1958], in: DUGAS, Guy, *Algérie. Les romans de la guerre* (Paris : Omnibus 2002).

- HALIMI, Gisèle, de BEAUVOIR, Simone, *Djamila Boupacha* (Paris : Gallimard 1962).

- HALIMI, Gisèle, *Avocate irrespectueuse* (Paris : Plon 2002).

- HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin, eds., *La guerre d' Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie* (Paris : Robert Laffont 2004).
    - BRANCHE, Raphaëlle, « La torture pendant la guerre d'Algérie. »
    - HAMOUMOU, Mohand, « L'histoire des harkis et Français musulmans: la fin d'un tabou? »

- HARGREAVES, Alec. G., ed., *Memory, Empire, and postcolonialism. Legacies of French Colonialism* (Oxford: Lexington Books 2005).

- HELM, Yolande, ed., *Malika Mokeddem: Envers et contre tout* (Paris : L'Harmattan 2000).
    - CHAULET ACHOUR, Christiane, KERFA, Lalia, « Portrait de Malika Mokeddem. »
    - FRICKEY, Pierrette, « Temps, espace et mémoire dans l'oeuvre de Malika Mokeddem. »

- HEMINGWAY, Ernest, *Pour qui sonne le glas*, roman traduit par Denise V. AYME, (Londres : Heineman & Zsolnay 1944).

- HERMAN, Luc & VERVAECK, Bart, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* (Nijmegen : Uitgeverij Vantilt, 2001).

- HIDDLESTON, Jane, « Cultural Memory and Amnesia: the Algerian War and 'Second-Generation' Immigrant Literature in France », in : *Journal of Romance Studies*, Volume 3 Number 1 (Spring 2003).

- HIDDLESTON, Jane, « The specific plurality of Assia Djebar », in : *French Studies*, Vol. LVIII, No. 3.

- HILLESUM, Etty, *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943*, traduit du néerlandais par Philippe NOBLE (Paris : Du Seuil 1985).

- HIRSCH, Marianne, « Editor's Column: The First Blow- Torture and Close Reading », in : *Publications of the Modern language Association of America (PMLA)* Volume 121, Number 2 (March 2006).

- HOUSE, Jim, Mc MASTER, Neil, *Algerians, State terror and Memory* (Oxford: Oxford University Press 2006).

- HUSTON, Nancy, *L'empreinte de l'ange* (Arles: Actes Sud 1998).

-HUSTON, Nancy et SEBBAR, Leïla, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* (Paris : Bernard Barrault 1986).

- IBRAHIM-OUALI, Lila, « Préface », in : *L'Esprit Créateur* Vol. XLI ; no. 4 (Winter 2001).

- IBRAHIM-OUALI, Lila, « L'Ecriture de la guerre chez R. Boudjedra : jeu et enjeu, » in : MILKOVITCH-RIOUX, Catherine et PICKERING, Robert (dir.), *Ecrire la guerre* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2000).

- IBSCH, Elrud, *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur* (Tübingen : Max Niemeyer verlag 2004).

- IBSCH, Elrud (éd.), *The conscience of humankind. Literature and traumatic experience* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000), volume 3 du 15ème congrès de l'International Comparative Literature Association, « Literature as Cultural Memory », tenu à Leyde en 1997.

- IGHILAHRIZ, Louisette, *Algérienne,* récit recueilli par Anne NIVAT (Paris : Fayard/Calmann Levy 2001).

- IGNATIEFF, Michael, « The battle of the Casbah: Terrorism in Algeria, 1955-1957 by General Aussaresses », in : *The New Republic*, 22-04, 2002, pp 40-43.

- JANSEN, Yolande, « The red shoes: Walter Benjamin's reading of memory in Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu*, in the light of the Dreyfus Affair », in : *Journal of Romance Studies*, Volume 3 Number 1 (Spring 2003).

- JAUFFRET, Jean-Charles, *Ces officiers qui ont dit non à la torture. Algérie 1954-1962* (Paris : Editions Autrement. Collection Mémoire/Histoire no. 116, 2005).

- JORDI, Jean-Jacques, « L'inconscience ou le péril », in : JORDI, Jean-Jacques et PERVILLÉ, Guy, dir., *Alger 1940-1962. Une ville en guerre* (Paris: Editions Autrement. Collection Mémoires/Villes 1999).

- KACIMI, Mohamed, *1962* (Arles : Actes Sud –Papiers 1998).

- KAFKA, Franz, *In der Strafkolonie* (Milan: La Spiga 1990 [1919]). Traduction française de Bernard LORTHOLARY, in : Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles* (Paris : GF-Flammarion 1991).

- KASSOUL, Aïcha, *L'algérie en français dans le texte. Essai d'histoire littéraire algérienne 1830-1990* (Alger Editions ANEP 2002).

- KATEB, Yacine, Préface de *La grotte éclatée* (Alger : SNED 1979).

-KATEB, Yacine, *Nedjma* (Paris : Editions du Seuil 1956).

- KERCHOUCHE, Dalila, *Mon père, ce harki* (Paris : Editions du Seuil 2003).

- KERCHOUCHE, Dalila, *Leïla, avoir dix-sept ans dans un camp de harkis* (Paris : Editions du Seuil 2006).

- KHADDA, Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse* (Aix en Provence : Edisud 2003).

- KHATIBI, Abdelkader, *Le roman maghrébin* (Rabat : SMER, 1979).

- KINEBANIAN, A.E., *Le génocide des Arméniens. La littérature de la mémoire*. Thèse non publiée. Faculteit der Geesteswetenschappen, Opleiding Franse taal- en letterkunde, Universiteit van Amsterdam, juin 2004.

- KOUSBROEK, Rudy. *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's 6* (Amsterdam : Meulenhoff 1992).

- LACAPRA, Dominick, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca and London:Cornell University Press 1998).

- LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore and London : The John Hopkins University Press 2001).

- LACOUTURE, Jean, *Le témoignage est un combat*. *Une biographie de Germaine Tillion* (Paris : Seuil 2000).

- LANASRI, Ammaria, « The War of National Liberation and the Novel in Algeria » in : *L'esprit Créateur. La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation*, Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001).

- LAREDJ, Wacini, "Topografie van de dagelijksheid," traduit du français par Désirée SCHYNS, in: JANSSEN, Lies et TOORN, van, Willem, éd.,*Manuscripten branden niet. Censuur in de twintigste eeuw* (Amsterdam: De Balie 1997).

- LE COUR GRANDMAISON, Olivier, *Coloniser Exterminer. Sur la guerre et L'Etat colonial* (Paris : Fayard 2005).

-LEDUC, Anne, *Le chant du lendemain. Alger, 1962-1969. Récit.* (Paris : Editions Bouchène 2004).

- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme* (Paris : Fata Morgana 1972).

- LÉVY-COBLENTZ, Françoise, « Question d'Alsace-Lorraine », in : *Encyclopaedia Universalis*.

LOUNIS, Aziza, « L'écriture de Rachid Mimouni : Détour, contour, retour » in : Actes du colloque International organisé par la faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Kénitra les 23-24 et 25 avril 1992 et publiés avec le concours de l'Aliance franco-marcocaine de Kénitra.

LOUNIS, Aziza, « Rachid Mimouni » in : Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Aloui (dir.) *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature maghrébine d'expression française* (Vanves : EDICEF 1991).

- MAMMERI, Mouloud, *L'opium et le bâton* (Paris : Editions La découverte 1992 [1965]).

MAMMERI, Mouloud, *La traversée* (Paris : Plon 1982).

- MARTIN, Florence, « On ne naît pas francophone, nomade et méditerranéenne, on le devient : N'Zid de Malika Mokeddem », in : *International Journal of Francophone Studies*, 5 (March 2003).

- MAURIENNE, *Le déserteur* (Paris : Editions l'Echappée 2005 [1960]).

- MECHAKRA, Yamina, *La grotte éclatée* (Alger : ENAL 1986 [1979]).

- METZ, Joseph, « Post-Holocaust Narrative, Postmodernism, and the Gender of Fascism in *Der Vorleser* », in: *The German Quarterly,* Volume number 77.3, (Summer 2004).

- MEYNIER, Gilbert, *Histoire intérieure du FLN 1954-1962* (Paris : Fayard 2002).

- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, « Avant-propos », in : MILKOVITCH-RIOUX, Catherine et PICKERING, Robert (dir.), *Ecrire la guerre* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2000).

- MILLER, Margot, « Imagration : Malika Mokeddem and the Poetics of Imagined Mobility, » in : *Dalhousie French Studies* (DFS) 68 (Fall 2004).

- MIMOUNI, Rachid, *Le printemps n'en sera que plus beau* (Paris: Stock 1995 [1978]).

- MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné* (Paris : Stock 1982).

- MIMOUNI, Rachid, *La malédiction* (Paris : Stock 1993).

- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent* (Paris : Editions Ramsay 1990).

- MOKEDDEM, Malika, *L'interdite* (Paris : Grasset 1993).

- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent* (Paris : Grasset 1997).

- -MOKEDDEM, Malika, *N'Zid* (Paris : Editions du Seuil 2001).

- MOKEDDEM, Malika, *De blauwe mensen*, traduit du français par Désirée SCHYNS (Baarn : Bodoni 1996).

- MOKEDDEM, Malika, *De blauwe mensen*, traduit du français par Désirée SCHYNS (Breda : De Geus 2002).

- MOKEDDEM, Malika, *Een vrouwelijke Odysseus, N'Zid*, traduit du français par Désirée SCHYNS (Breda : De Geus 2003).

- MONNERET, Jean, *La tragédie dissimulée Oran, 5 juillet 1962* (Paris : Editions Michalon 2006).

- MONTFRANS, van, Manet, *Georges Perec : la contrainte du réel* (Amsterdam : Rodopi 1999).

- MORTAGNE, Camille, « Een schrijvende vrouw is haar gewicht in dynamiet waard. Gesprek met Malika Mokeddem », in : *Surplus* jaargang 9 nummer 1 (januari/februari 1995).

- MORTIMER, Mildred, « Assia Djebar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography », in : *Research in African Literatures* volume 28, number 2.

MOURA, Jean-Marc, *Littérature francophone et théorie postcoloniale* (Paris : Presses Universitaires de France 1999).

- MULDER, Rein-Jan, «Elke morgen hoor ik wie er nu weer vermoord zijn. Rachid Mimouni over het Algerijnse fundamentalisme », in : *NRC-Handelsblad*, 18 maart 1994.

- NOBLE, Philippe, "La guerre de Troie a toujours lieu. Permanence des thèmes et des formes dans **Het stenen bruidsbed** et **De aanslag** de Harry Mulisch, » in : *Etudes Germaniques*, numéro 4 (octobre-décembre 1984).

- NORA, Pierre « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux » in : Nora, Pierre (dir.) *Les lieux de mémoire*, tome I, (Paris : Gallimard 1984).

- OUETTAR, Tahar, L*'As*, traduit de l'arabe par Bouzid KOUZA (Paris : Messidor/Temps Actuel 1983).

- OULD AOUDIA, Jean-Philippe, *L'Assassinat de Chateau-Royal. Alger : 15 mars 1962* (Paris : Editions Tirésias 1992).

- OVIDE, *Les métamorphoses VI-X*, Texte établi et traduit par Georges LAFAYE (Paris : Les belles lettres 1989).

- PEAN, Pierre, *Main basse sur Alger. Enquête sur un pillage, juillet 1830* (Paris : Plon 2004).

- PEARS, A, Pamela, *Remnants of Empire in Algeria and Vietnam. Women, Words, and War* (New York: Lexington Books 2004).

-, Georges, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (Paris : Editions Denoël 1966).

- PERVILLÉ, Guy, *Atlas de la guerre d'Algérie. De la conquête à l'indépendance* (Paris : Editions Autrement 2003).

- PIETERS, Jürgen, « Literature and the Anamnesis of History », in : *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Volume 6 of the Proceedings of the xvth congress of the International Comparative Literature Association « Literature as Cultural Memory », Leiden 16-22 August 1997, Theo d'HAEN, General Editor (Amsterdam/Atlanta, GA 2000, 45-56).

- POEL, van der, Ieme, « Cri de cœur, cri de corps, » in : *Le Maghreb Littéraire* Vol II numéro 3 (1998).

- POEL, van der, Ieme, « Djebar, l'Algérie et le corps politique » in : *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles, CRIN* 34, 1998.

- POEL, van der, Ieme, « Franstalige literatuur van Noord-Afrika », in : Theo D'HAEN, *Europa Buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Deux tomes, tome 2 (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 2002).

- POEL, van der, Ieme, *Congo-Océan: un chemin de fer colonial controversé*, 2 tomes, (Paris : L'Harmattan 2006).

- POEL, van der, Ieme, « Het lichaam heroverd. De romans van Assia Djebar," in GYSSELS, Kathleen, PELCKMANS, Paul red., *Het labyrint van de bevrijding. Tien postkoloniale auteursportretten* (Kapellen: Uitgeverij Pelckmans 1999).

- POUILLOT, Henri, *Mon combat contre la torture* (Paris : Bouchène 2004).

- REDOUANE, Najib, « Ancienne et nouvelle guerre d'Algérie chez Rachid Mimouni », in: *L'Esprit Créateur. La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation* Vol. XLI ; no. 4 (Winter 2001).

- REUTER, Yves, *L'analyse du récit* (Paris : Nathan, 2001).

- REY-GOLDZEIGUER, Annie, *Aux origines de la guerre d'Algérie 1940-1945, de Mers-el-Kébir aux massacres du Nord-Constantinois* (Paris : Editions La Découverte 2001).

- RIGNEY, Ann, *The rhetoric of historical representation. Three narrative histories of the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press 2002 [1990]).

- ROLIN, Jean, *La clôture* (Paris : P.O.L. 2002).

- ROSELLO, Mireille, *Encontres méditerranéennes. Littératures et cultures France-Maghreb* (Paris: L'Harmattan 2006).

- ROTHBERG, Michael, « Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness », in : *Critical Inquiry* 33 (Autumn 2006).

- ROTHBERG, Michael, « The Work of Testimony in the Age of Decolonization: *Chronicle of a summer*, Cinema Vérité, and the Emergence of the Holocaust Survivor » in : *PMLA, Publications of the Modern Language Association of America,* October 2004, Volume 119, Number 5.

- ROTMAN, Patrick, HAMON, Hervé, *Les porteurs de valise. La résistance française à la guerre d'Algérie* (Paris : Albin Michel 1981 [1979]).

- ROUSSO, Henry, « La guerre d'Algérie, la mémoire et Vichy » in : *L'Histoire* numéro 266 (Juin 2002).

- SANOUN, Mohamed, *Mémoire blessée. Algérie 1957* (Paris : Presses de la renaissance 2007)

- SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. (New York : Vintage Books 1994).

- SAÏDI, Karim, *Histoire des kabyles et de la kabylie pendant la guerre d'Algérie (1954-1962)* (mémoire de recherche soutenue sous la direction de Benjamin Stora, 2005).

- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon* (Paris: Gallimard 1956).

- SARRAUTE, Nathalie, *Ici* (Paris: Gallimard 1995).

- SCARRY, Elaine, « The structure of War- The Juxtaposition of Injured Bodies and Unanchored Issues, » in : *The Body in Pain- The Making and Unmaking of the World* (New York/Oxford: Oxford University Press 1985).

- SCHLINK, Bernhard, *Le liseur*, roman traduit de l'allemand par Bernard LORTHOLARY (Paris : Gallimard 1996).

- SCHRIJVERS, Piet, « Etty Hillesum in joodse contexten » in BRANDT, van den, Ria en SMELIK, Klaas (red.) *Etty Hillesum in facetten* (Buddel: Uitgeverij Damon 2003).

- SCHYNS, Désirée, « De Franse taal als oorlogsbuit. Een vertaald fragment uit *N'Zid* van Malika Mokeddem," in: VAN BELLE, Hilde, BLOEMEN, Henri, éd., *Vertaal! Over de didactiek van het literair vertalen* (Leuven/Voorburg: Acco 2004).

-SEBBAR, Leïla, *Journal de mes Algéries en France* (Saint- Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour 2005).

- SEBBAR, Leïla, *La Seine était rouge* (Paris : Editions Thierry Magnier 1999).

-SEBBAR, Leïla, « On tue les instituteurs » in : SEBBAR, Leïla, *Une enfance algérienne* (Paris : Gallimard 1997).

- SIGNORET, Simone, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (Paris : Editions du Seuil 1975 et 1978).

- SIMON, Pierre-Henri, *Contre la torture* (Paris : Minuit 1957).

- SLAMA, Alain-Gérard, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure* (Paris : Editions Gallimard 1996).

- SOUAÏDIA, Habib, *La sale guerre* (Paris : La Découverte 2001).

- SOUFI, Fouad, « Oran, 28 février 1962, 5 juillet 1962, deux événements pour l'histoire, deux événements pour la mémoire » in : *La guerre d'Algérie au miroir des décolonisations françaises. Actes du colloque en l'honneur de Charles-Robert Ageron* (Paris : Publications de la Société française d'Histoire d'Outre-Mer [SFHOM] 2000).

- SOUFFLET, Aline, WILLATTE, Jean Baptiste, « Harkis, hier et aujourd'hui », in : Dayan ROSENMAN, Anny et VALENSI, Lucette. *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* (Paris : Editions Bouchène 2004).

- STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, (Paris, La Découverte 2002, [1993] coll. « Repères chronologiques»).

- STORA, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1.1962-1988* (Paris : La Découverte 2001).

- STORA, Benjamin. *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam* (Paris : La Découverte 2004 [1997]).

- STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie.* (Paris : Editions La Découverte 1998 [1991]).

- STORA, Benjamin, *La guerre invisible, Algérie, années 90* (Paris : Presses de Sciences-Po 2001).

- STORA, Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail 2005).

- STORA, Benjamin, *Les trois exils. Juifs d'Algérie* (Paris : Editions Stock 2006).

- TADJER, Akli, *Le porteur de cartable* (Paris : JC Lattès 2002).

- THENAULT, Sylvie, *Une drôle de justice. Les magistrats dans la guerre d'Algérie* (Paris : La Deécouverte 2004 [2001]).

- TILLION, Germaine, *Les ennemis complémentaires. Guerre d'Algérie* (Paris : Editions Tirésias 2005).

- TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle.* (Paris : Editions Robert Laffont 2000).

- TODOROV, Tzvetan, BROMBERGER, Christian, *Germaine Tillion. Une ethnologue dans le siècle* (Arles : Actes Sud 2002).

- TRAÏDA, Karim, *De sprekers van de waarheid* (Amsterdam: De Arbeiderspers 2000).

- VALLAUD, Pierre, *La guerre d'Algérie. De la conquête à l'indépendance 1830-1962* (Paris : Editions Acropole 2006).

- VALLIER, Jean, *Marguerite Duras. La vie comme un roman* (Paris : Les Editions textuelles 2006).

- VENNER, Yann, « Boudjedra et le roman de l'histoire: une guerilla de l'écriture mémorielle pour une histoire décolonisée », in : *L'Esprit Créateur* Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001)

- VERVLIET, Raymond, ESTOR, Annemarie, eds., *Methods for the Study of literature as Cultural Memory* Volume 6 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Litterature Association « Literature as Cultural Memory » Leiden 16-22 August 1997 (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 2000).

- VIDAL-NAQUET, Pierre, *L'affaire Audin (1957-1978)* (Paris : Editions de minuit 1989 [1958]).

- VIDAL-NAQUET, Pierre, *La torture dans la République (1954-1962)* (Paris : Minuit 1974).

- VITTORI, Jean-Pierre, *La vraie histoire des appelés d'Algérie* (Paris : Editions Ramsay 2001 ; première édition 1977, sous le titre : *Nous, les appelés d'Algérie*).

- VITTORI, Jean-Pierre, *On a torturé en Algérie* (Paris : Editions Ramsay 2000 ; première édition 1980, sous le titre : *Confessions d'un professionnel de la torture*).

- VOGELAAR, Jacques. « Tazmamart, ervoor en erna, de roman na de feiten », in : *Raster* 101, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.

- VREE, van, Frank, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen : Historische Uitgeverij 1995).

- WALL, Irwin M., *Les Etats-Unis et la guerre d'Algérie* (Paris : Editions Soleb 2006).

- WESSELING, H.L., "Les réactions néerlandaises face à la crise algérienne et le retour du général de Gaulle en 1958, » in : *Espoir. Revue de la Fondation et de l'institut Charles de Gaulle* no. 122 (mars 2000).

- WIEVIORKA, Annette, *Auschwitz, 60 ans après* (Paris : Robert Laffont 2005).

Autres sources

1.Revues

- *Historia Magazine*. *La guerre d'Algérie,* hebdomadaire, directeur Yves COURRIERE, paru entre 1971 et début 1974, 112 numéros au total.

- *Le nouvel observateur. Les derniers secrets de la guerre d'Algérie* numéro 1947 (février-mars 2002).

- *L'histoire* numéro 318 (mars 2007) dossier : « Les massacres oubliés de la colonisation ; Sétif 1945 ; Madagascar 1947 ; Cameroun 1955 ».

2. Séminaires

- **"**World Memory, Affect and Trauma, and Sound", Theory Seminar de Mieke BAL, organisé par ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis) 2003-2004.

3. Colloques

- « Diaspora and Memory », colloque organisé par Marie-Aude BARONIAN, Stephan BESSER et Yolande JANSEN à Amsterdam, Amsterdam School for Cultural Analysis, Université d'Amsterdam en mars 2003

- « Regards Croisés sur la guerre d'Algérie », colloque organisé par Catherine MILKOVITCH-RIOUX et Lila IBRAHIM-OUALI en novembre 2003 à l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand.

- ALI-BENALI, Zineb, « L'événement et ses écritures. Investissement esthétique et tracées textuelles ».
- BOUKHELOU, Malika, « Tala-Ouzou, la source du chant premier ou le cri de l'atavique révolte dans *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri ».
- DAYAN ROSENMAN, Anny, « Le corps blessé de l'Algérie ».

- « Witness. Memory, Representation,and the Media in Question. » European Summer School in Cultural Studies, à l'Université de Copenhague en août 2004, organisé par Ulrik EKMAN et Frederik TYGSTRUP.

- SCHYNS, Désirée, "Torture during the Algerian Independence War: The perpetrator with a human face in Maïssa Bey's *Entendez-vous dans les montagnes*", à paraître en 2007 in : Frederik TYGSTRUP et Ulrik EKMAN éds., *Memory, Representation and the Media in Question* (Copenhague : Museum Tusculanum Press).

- "Les femmes et la guerre/Women and War", 9 ième colloque "Women in French", organisé par Alison FELL et Joanna SHEARER, Bradford University, Leeds mai 2006.

-BOUTOUBA, Jimia, "Remembering the Other War," à paraître en 2007/2008 (Suisse: Peter Lang Publishing Group).
-SCHYNS, Désirée, "La représentation de la torture pendant la guerre d'Algérie dans *La femme sans sépulture* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar » à paraître en 2007/2008 (Suisse : Peter Lang Publishing Group).

- « Shared History/Decolonizing the image », colloque organisé par Sophie BERREBI et Julia NOORDEGRAAF à Amsterdam en juin 2006 (Faculty of Humanities, Department of Mediastudies, UvA).

-ROSELLO, Mireille, "Putting oneself into the Picture: Empire and Chaotic Gazing".
- SCHYNS, Désirée, "The Hidden Algerian Independence War in Michael Haneke's *Caché*".

- **“**Border and Crossings VI”, colloque sur la littérature du voyage (« travel writing ») organisé par Elio DI PIAZZA et Glenn HOOPER à Palerme, l’Université de Palerme, en septembre 2006.

-SCHYNS, Désirée, « Malika Mokeddem’s *N’Zid*. Cutting the umbilical cord with Algeria and creating a home in language”.

4. Films

- ALLOUACHE, Merzak, *Bab el Oued City*, 1994.

- BAHLOUL, Abdelkrim, *Le soleil assassiné*, 2004.

- BOUCHAREB, Rachid, *Indigènes*, 2006.

- DJEBAR, Assia, *La Zerda, ou les chants de l’oubli*, 1982.

- HANEKE, Michael, *Caché*, 2005.

-PONTECORVO, Gillo, *La bataille d’Alger*, 1966.

- ROUCH, Jean, MORIN, Edgar, *Chronique d’un été*, 1961.

- RESNAIS, Alain, *Muriel ou le temps d’un retour*, 1963.

- TASMA, Alain, *Harkis*, 2006.

- VERHOEVEN, Paul, *Zwartboek* (*Le livre noir*), 2006.

5. Sites internet

- ADONIS, « L’autre, chemin vers le moi ». (En ligne: http://www.republique-des-lettres.fr/1265-adonis.php)

- AKAÏCHI, Mourida : *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Gassan Kanafani*. Doctorat Nouveau Régime, Université Lyon 2, novembre 2000. (En ligne : http://www.limag.refer.org/Theses/Akaichi_3.htm)

- BASSET, Karine. « Problématique de la mémoire : état des lieux ». *Dakirat*, 10 avril 2006. (En ligne http://lodel.imageson.org/dakirat/document136.html)

- BONN, Charles, Chapitre 1: Le dépassement du réalisme dans *L’incendie* (1954) et *Qui se souvient de la mer* in *Lecture présente de Mohammed Dib.* (En ligne : http:// www.limag.refer.org/Textes/Bonn/Dib/ENAL/Dib%20Ch1%20Inc&SM.htm)

- BOUDJEDRA, Rachid, « Les Algéroises selon Picasso (III) » in *El Watan* (En ligne : http://www.elwatan.Com/spip.php?page=article_print§id-article=21368)

- FERHATI, Barkahoum, « La danseuse prostituée dite « Ouled Naïl », entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes ; » (En ligne : http://clio.revues.org/document584.html#ftn3)

- HELM, Yolande, « La Méditerranée, espace transculturel, dans *N'Zid* de Malika Mokeddem ». (En ligne : http://www.peuplesmonde.com/article.php3?id_article=16)

- KACEDALI, Assia, « En quête d'une autre histoire: Lecture de deux nouvelles *Naëma disparue* et *Le talisman* (En ligne : http://www.limag.com/)

- KAUFMAN, Michael T, « Film Studies » (En ligne: www.rialtopictures.com/eyes_xtras/battle_times.htm)

- LEIBOVICI, Solange, « Remembering, Acting Out, Working-Through: The Case of Sarah Kofman » (En ligne : http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2003/kofman.html)

- MARX-SCOURAS, Danielle, in Y*ale French Studies* , volume O, issue 82, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, Volume 1 (1993), 172-182 (En ligne: http://www.assiadjebar.net/first_novels/soif_Marx-Scouras.htm)

- NORA, Pierre, Entretien sur le site de l'Institut national de l'audiovisuel, INA (En ligne http://www.ina.fr/produits/publications/nouveaux_da/6/annexes/nora.fr.html)

- NYSSEN, Hubert (En ligne : www.assiadjebar.net/new_novels/nds_french.htm)

- PASCAL, Blaise, *Pensées*, fragments 339, 346, 347 et 348, in : l'édition Brunschvig (En ligne : www.cyberphilo.com/textes/roseau.html)

- PEARY, Gerald (En ligne : http://www.geraldpeary.com/interviews)

- PHILIPS, Richard, « A Timeless Portrait of the Anti-Colonial Struggle in Algeria": 29 May 2004, World Socialist Web (en ligne : http://www.wsws.org/articles/2004/may2004/boal-m29.shtml)

- POEL, van der, Ieme, "La mer au plus près: La Méditerrannée d'Albert Camus revue par Malika Mokeddem" (En ligne : http://perso.orange.fr/citmedelamed/merpluspres.html)

- Actualités pour la classe (En ligne : http://www.cndp.fr/actualites/question/question/entretien.htm)

- « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur ». Propos recueillis par René LEFORT et Mauro ROSI. (En ligne : http://www.unesco.org/courier/1999_03/fr/dires/txt1.htm)

- A propos de : ALLEG, Henri, *La Question*. (Paris : Éditions de Minuit 1961)
HEYNEMANN, Laurent, *La Question*. Un film de 1977.
(En ligne : http://www.cndp.fr.actualites/)

- « Les grandes dates de la carrière de Maurice Papon » (En ligne : http://news.fr.msn.com/Article.espx?cp-documentid=3104215)

- « La Marseillaise » (En ligne : http: // www.ifrance.com/hymne-national/paroles.htm)

- Le Trésor de la Langue Française informatisé (En ligne : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm)

- *L'Humanité* – dossier sur la torture pendant la guerre d'Algérie (En ligne : http://www.humanite.fr.journal/2000-10-31/)

- Le syndrome de Targowla (En ligne http://fr.wikipedia.org)

ANNEXES

- Liste des sigles
- Repères chronologiques
- « Tout le monde était piégé, même l'enfance ». Entretien avec Malika Mokeddem sur la guerre d'Algérie et *Les hommes qui marchent*, Montpellier, août 2005.
- Résumé en néerlandais

Liste des sigles

ALN Armée de libération nationale, bras armé du FLN
CCE Comité de coordination et d'exécution, organe central de la direction du FLN. Structure remplacée en septembre 1958 par le GPRA
CNRA Comité national de la révolution algérienne
CTT Centre de tri et de transit
DOP Dispositif opérationnel de protection
ENA Etoile nord africaine, dirigée par Messali Hadj
FLN Front de libération nationale
GPRA Gouvernement provisoire de la république algérienne
MNA Mouvement national algérien
MTLD Mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques
OAS Organisation armée secrète
1er REP 1er Régiment étranger de parachutistes
PCA Parti communiste algérien
PPA Le parti du peuple algérien, fondé en 1937 à Nanterre par Messali Hadj. Interdit en 1939, il est remplacé par le MTLD
RPC Régiment de parachutistes coloniaux, le 3e régiment était commandé en 1957 par le colonel Bigeard
SAS Sections administratives spéciales, crées par le général Salan en 1957
UDMA Union démocratique du manifeste algérien, fondée par Ferhat Abbas en 1946, après les massacres de Sétif
ZAA Zone autonome d'Alger

Repères chronologiques

1830 (14 juin): les troupes françaises débarquent à Sidi-Ferruch.

1845 (du 19 au 21 juin) : enfumade de la tribu du Dahra sur ordre du Gouverneur général Bugeaud et du colonel Pélissier.

11 juillet : consternation et scandale à la Chambre des pairs à Paris à cause de l'anéantissement d'une tribu entière par enfumade.

Août : enfumade de la tribu du Sbéah sur ordre du colonel Saint-Arnaud.

1847 (24 décembre) : Abd el-Kader se rend.

1848 : l'Algérie, officiellement territoire français.

1870 (24 octobre) : loi Crémieux : les juifs d'Algérie sont naturalisés français. L'Algérie est rattachée au ministère de l'Intérieur.

1881 : code de l'indigénat.

1899 : naissance de Ferhat Abbas.

1916 : naissance d'Ahmed Ben Bella.

1917 : naissance de Mouloud Mammeri.

1919 : naissance de Mohammed Boudiaf.

1920 : naissance de Mohammed Dib.

1926 (mars) : création à Paris de l'Etoile nord-africaine (ENA).

1927 : naissance de Malek Haddad.

1928 : naissance de Marylise Ben-Haim (Myriam Ben).

1929 : naissance de Kateb Yacine.

1931 : exposition coloniale.

1932 : naissance de Houari Boumediene.

1936 : naissance de Fatima Zohra Imalayène (Assia Djebar).

(juillet) déclenchement de a guerre d'Espagne.

1937 : le PPA (Parti du peuple algérien), fondé à Nanterre par Messali Hadj, succède à l'ENA.

Guernica de Pablo Picasso exposé dans le pavillon de la république espagnole à l'Exposition universelle à Paris.

1939 : interdiction du PPA.

1940 (octobre) : abolition de la loi Crémieux.

1941 : naissance de Rachid Boudjedra

1942 (8 novembre) : débarquement américain en Afrique du Nord (Algérie et Maroc). Mouloud Mammeri faisant ses études à Paris, est remobilisé, et participe aux campagnes d'Italie, de France et d'Allemagne.

1943 (10 janvier) : Ferhat Abbas rend public le *Manifeste du peuple algérien*.

1945 : Naissance de Rachid Mimouni

24 avril : arrestation de Messali Hadj.

1er mai : manifestations nationalistes en Algérie

8 mai : massacres de Sétif et de Guelma. Violente répression. Kateb Yacine qui a quinze ans, est arrêté et emprisonné durant quatre mois. En France, date officielle de la fin de la seconde guerre mondiale.

1949 : naissance de Malika Mokeddem.

Naissance de Yamina Mechakra.

Naissance de Maïssa Bey.

Décembre : indépendance de l'Indonésie, anciennes « Indes néerlandaises ».

1952 : expulsion d'Algérie de Messali Hadj et assignation à résidence en France.

1954 (23 mars) : formation du CRUA (Comité révolutionnaire d'unité et d'action) par certains membres du MTLD.

7 mai : défaite de Diên-Biên-Phu.

Nuit du 31 octobre au 1er novembre : le CRUA devient FLN. Série d'attentats. Début de la guerre d'Algérie.

Novembre : assassinat de l'instituteur Guy Monnerot et du caïd de M'Chounèche, Hadj Sadok, entre Arris et Biskra dans l'Aurès.

5 novembre : dissolution du MTLD par les autorités françaises.

29 novembre : Grine Belkacem tué par l'armée coloniale.

3 décembre : les partisans de Messali Hadj créent le Mouvement national algérien (MNA).

1955 (5 janvier) : François Mitterrand, ministre de l'intérieur, prône le recours à la force et présente un programme de réformes pour l'Algérie.

Janvier : Paul Aussaresses, agent secret, part pour Philippeville (aujourd'hui Skikda).

Janvier : Claude Bourdet (« Votre Gestapo d'Algérie » dans *France Observateur*) et François Mauriac (dans son Bloc-note de *L'express*) sont les premiers à dénoncer la torture en Algérie.

12 septembre : interdiction du PCA (Parti communiste algérien). Suspension d'*Alger Républicain*.

23 décembre : les élus UDMA (Union démocratique du manifeste algérien) démissionnent de leurs mandats et demandent la création d'une république algérienne.

1956 : Myriam Ben est agent de liaison pour le FLN.

Assia Djebar est contrainte de quitter l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres (ENS) pour avoir suivi le mot d'ordre de grève des étudiants algériens.

Engagé dans la lutte pour l'indépendance, Mouloud Mammeri envoie des rapports sur la situation en Algérie à l'ONU.

Publication de *Nedjma* de Kateb Yacine.

22 janvier : conférence tumultueuse d'Albert Camus au Cercle du progrès à Alger en présence de Ferhat Abbas: « Mon appel sera plus que pressant. Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous. »

12 mars : l'assemblée nationale vote les « pouvoirs spéciaux ».

22 avril : Ferhat Abbas rallie officiellement le FLN.

27-28 mai : premier ratissage de la Casbah d'Alger.

19 juin : pour la première fois pendant la guerre d'Algérie, la guillotine entre en action. Ahmed Zabana est le premier Algérien guillotiné.

20 août : congrès FLN dans la vallée de la Soumam : création du Comité national de la révolution algérienne (CNRA).

Eté : affrontements entre maquis du MNA et du FLN, qui tournent à l'avantage de ce dernier.

1957 (7 janvier) : une ordonnance du superpréfet d'Alger confie au général Massu et à la 10e DP les pouvoirs de police sur le grand Alger.

Assia Djebar enseigne à l'université de Rabat au Maroc.

Le général Salan crée les SAS, Sections administratives spéciales.

28 janvier : début d'une grève de huit jours sur ordre du FLN.

11 février : exécution de Fernand Yveton, membre du Parti communiste algérien employé à l'usine de gaz d'Alger, accusé d'avoir déposé une bombe sur son lieu de travail.

18 février : à la suite des ses prises de position sur la torture, le général Jacques Paris de Bollardière est relevé de son commandement.

23 février : arrestation de Larbi Ben M'hidi.

5 mars : assassinat, revendiqué par le général Aussaresses, de Ben M'hidi.

10 mars : publication de *Contre la torture* de Pierre-Henri Simon.

23 mars : « suicide » d'Ali Boumendjel.

24 mars : indigné par les exactions de l'armée française, Paul Teitgen, secrétaire général de la Préfecture d'Alger, envoie au ministre résident en Algérie, Robert Lacoste, une lettre de démission, qui n'est pas acceptée.

Février mai : Mouloud Mammeri obtient un visa de sortie pour le Maroc.

11 juin : Maurice Audin, militant communiste, assistant à la faculté des sciences d'Alger, est arrêté par les parachutistes français. On ne le reverra jamais.

Publication de *La soif* signée par le nom de plume Assia Djebar.

Août : Suspecté de sympathie pour le FLN, Henri Alleg, journaliste communiste, ancien directeur d'*Alger républicain*, est emprisonné par les parachutistes.

Septembre-Octobre : Le général Massu et le colonel Bigeard investissent la Casbah d'Alger, violentes répressions, connues sous le nom de La bataille d'Alger. Le général Paul Aussaresses participe à cette bataille comme agent secret.

24 septembre : arrestation de Yacef Saadi, responsable de la zone autonome d'Alger du FLN.

8 octobre : mort d'Ali la Pointe, adjoint de Yacef Saadi.

Octobre : capture de Ben Hamida. Démantèlement complet de la zone autonome d'Alger.

Octobre-Décembre : la direction du FLN quitte Alger et s'établit à Tunis.

26 décembre : meurtre d'Abane Ramdane au Maroc, près de Tétouan, dans le cadre de luttes pour le pouvoir au sein du FLN.

1958 : Engagé dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, Malek Haddad quitte la France pour effectuer des missions pour le FLN.

Myriam Ben est condamnée par contumace à 20 ans de travaux forcés par le Tribunal militaire des Forces armées d'Alger.

Publication de *La dernière impression* de Malek Haddad. Le livre est interdit en Algérie.

Publication des *Impatients* d'Assia Djebar.

Assia Djebar s'établit à Tunis où elle travaille pour *El moudjahid*.

8 février : l'aviation française bombarde le village tunisien de Sakhiet-Sidi-Youssef.

Février : Publication de *La question* d'Henri Alleg. Le livre est saisi un mois après sa sortie mais il circule sous le manteau. L'éditeur Jérôme Lindon est inculpé pour atteinte au moral des armées.

Mai : chute de la IV e République.

13 mai : Retour du Général de Gaulle au pouvoir, en tant que Président du Conseil. Il forme un gouvernement et prépare une nouvelle constitution.

29 mai : *El Moudjahid* de Tunis annonce dans un encadré noir : «Abane Ramdane est mort au champ d'honneur».

4 juin : Le Général de Gaulle à Alger : « Je vous ai compris ».

Publication de *L'affaire Audin* de Pierre Vidal-Naquet.

Septembre : formation d'un Gouvernement Provisoire de la République Algérienne (GPRA) au Caire, dirigé par Ferhat Abbas.

Publication de Albert Camus, *Chroniques algériennes 1939-1958* Actuelles III.

1959 : Rachid Boudjedra prend le maquis.

Mohammed Dib, proche du parti communiste, est expulsé de l'Algérie par la police coloniale et obtient un visa de séjour en France, avec la complicité d'André Malraux. Il s'installe sur la Côte d'Azur où il entreprend la rédaction de *Qui se souvient de la mer*.

1960 (avril) : Saisie du *Déserteur* de Maurienne (pseudonyme de Jean-Louis Hurst).

Publication du *Désert à l'aube* de Noël Favrelière.

4 janvier : mort d'Albert Camus et de Michel Gallimard dans un accident de voiture.

5 septembre : Ouverture du procès de six Algériens et dix-huit Français, dont Francis Jeanson, pour atteinte à la sûreté extérieure de l'Etat. Paul Teitgen, secrétaire général démissionnaire de la préfecture de Police d'Alger, y fait une déposition sur la torture, et Jean-Paul Sartre se déclare solidaire des accusés.

6 septembre : Le Manifeste des 121. Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie.

1er octobre : publication dans *Le monde* de la lettre de démission de Paul Teitgen.

1961 (février) : constitution de l'Organisation armée secrète (OAS).

Assia Djebar rédige *Les enfants du nouveau monde* à Casablanca.

du 28 mars au 31 : au congrès des écrivains afro-asiatiques de Tokyo, Malek Haddad définit le rôle de la littérature : « La littérature est un humanisme en action ; (…) l'écrivain est forcément un politique. »

11 avril- 15 décembre : procès d'Adolf Eichman à Jérusalem.

22 avril : les généraux Challe, Jouhaud et Zeller, rejoints ultérieurement par le général Salan, s'emparent du pouvoir à Alger.

17 octobre : violentes répression des manifestations pacifiques contre le couvre-feu imposé aux Français musulmans à Paris. Le documentaire *Octobre à Paris*, tourné à cette occasion par Jacques Panijel, est interdit pendant six ans. Un compte rendu journalistique : *Ratonnades à Paris* dû à la journaliste Paulette Péju, est également saisi.

6 décembre 1961 : décès de Frantz Fanon.

Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*.

Publication des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon.

Publication de *La grotte* par le colonel Georges Buis.

1962 : Publication des *Enfants du nouveau monde* d'Assia Djebar.

Assia Djebar enseigne l'histoire moderne de l'Afrique à l'université d'Alger.

Publication de *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib.

Publication de *Djamila Boupacha* de Gisèle Halimi et Simone de Beauvoir.

8 février : manifestation anti-OAS à Paris. Intervention brutale de la police au métro Charonne.

26 février : vague d'attentats sans précédents contre les musulmans à Alger.

15 mars : assassinat par l'OAS de six inspecteurs de l'Education Nationale au siège des Centres sociaux à Alger. Parmi eux l'écrivain Mouloud Feraoun et Salah Ould Aoudia.

18 mars : signature des accords d'Evian qui seront ratifiés en France par le référendum du 8 avril.

16 avril : Jean Amrouche meurt d'un cancer.

Juin : exécution par pendaison d'Adolf Eichmann.

1er juillet: référendum d'autodétermination en Algérie : 5 975 581 voix pour le « oui », 16 534 pour le « non ».

3 juillet: reconnaissance officielle, par la France, de l'indépendance de l'Algérie. Le GPRA arrive à Alger.

5 juillet: enlèvements et exécutions d'Européens à Oran.

Fin août : incidents sanglants entre wilayas rivales en Algérie. Massacres des harkis.

25 septembre : Ferhat Abbas président du gouvernement provisoire de la République algérienne.

29 novembre : le Parti communiste algérien est interdit.

1963 : *Muriel*, Alain Resnais.

Les parapluies de Cherbourg de Jacques Demy.

Pierre Vidal-Naquet rédige *La torture dans la république. Essai d'histoire et de politique contemporaine (1954-1962)* publié d'abord en Italie et en Angleterre.

15 septembre : Ahmed Ben Bella président de la République algérienne.

28 octobre : Fondation de l'Union des écrivains algériens (UEA) dont le président est Mouloud Mammeri et le secrétaire général Jean Sénac.

1964 : Myriam Ben s'exile en France.

20 novembre : création des Editions nationales algériennes du livre (ENAL).

1965 : Publication de *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri qui contient des références au témoignage *Le désert à l'aube* de Noël Favrelière.

19 juin : un coup d'Etat militaire dirigé par le colonel Houari Boumediene destitue le président Ben Bella.

Rachid Boudjedra quitte l'Algérie, s'établit en France et ensuite au Maroc.

Publication de Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

1966 : Lion d'or au festival de Cannes pour *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo. Yacef Saadi y joue son propre rôle.

Publication de Hadj Ali Bachir, *L'arbitraire.*

Publication du *Talisman* de Mohammed Dib.

Publication de *Jenseits von Schuld und Sühne. Überwältigungsversuche eines Überwältigten* de Jean Améry.

1967 : Publication des *Alouettes naïves* d'Assia Djebar.

1968 : publication de *La danse du roi* de Mohammed Dib.

1972 : Myriam Ben soutient sa thèse de doctorat en histoire à la Sorbonne.

Publication en France de : Pierre Vidal-Naquet, *La torture dans la République. Essai d'histoire et de politique contemporaine (1954-1962)*.

1974 : Assia Djebar enseigne la littérature française et le cinéma à la faculté d'Alger.

Myriam Ben retourne en Algérie.

1976 : lecture publique à Alger de « Nora » de Myriam Ben à la salle de l'ONAMO, par la troupe dirigée par Kateb Yacine, à l'occasion de la journée de solidarité avec la Palestine.

1977 : Rachid Boudjedra de retour en Algérie. Conseiller pour le ministère de l'Information et de la Culture.

1978 : Décès de Malek Haddad.

Publication de *Le printemps n'en sera que plus beau* de Rachid Mimouni.

Décès de Houari Boumediene.

1979 : Malika Mokeddem quitte l'Algérie et s'établit en France comme médecin.

Prix de la critique à la Biennale de Venise pour *La nouba des femmes du mont Chenoua* d'Assia Djebar.

Publication de *La grotte éclatée* de Yamina Mechakra.

1980 : Assia Djebar quitte l'Algérie et s'établit à Paris.

Publication de Jean-Pierre Vittori, *Confessions d'un professionnel de la torture*.

Publication de *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djebar.

1982 : Publication du *Démantèlement* de Rachid Boudjedra.

Publication de *Un enfant dans la guerre* de Saïd Ferdi.

Publication de *Ainsi naquit un homme* de Myriam Ben, qui contient la nouvelle « Nora ».

Publication du *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni.

Assia Djebar, *La zerda, ou les chants de l'oubli.*

1983 : publication de la traduction française de *L'As* de Tahar Ouettar.

1984 : Mouloud Mammeri crée à Paris Le Centre d'études et de recherches Amazigh, qui publie la revue *Awal*.

1985 : Publication de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar.

Décès de Ferhat Abbas.

1989 : Décès de Mouloud Mammeri dans un accident de la route en Algérie.

Décès de Kateb Yacine.

1990 : Publication des *Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem.

1992 : Début des années sanglantes en Algérie après la victoire du FIS aux élections municipales 1991/1992.

29 juin : assassinat de Mohammed Boudiaf, président du Haut Comité d'Etat.

1993 : publication de *La malédiction* de Rachid Mimouni.

1994 : Merzak Allouache, *Bab el Oued City*.

1995 : Décès de Rachid Mimouni au Maroc.

1997 : Publication de *La vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra.

Publication de la version remaniée des *Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem.

2001 : Publication de Louisette Ighilahriz, *Algérienne, récit recueilli par Anne Nivat*.

Publication de *N'Zid* de Malika Mokeddem.

Publication de *Services spéciaux. Algérie 1955-1957* par le Général Paul Aussaresses.

Décès de Myriam Ben.

2002 : Publication de *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar.

Publication de *Entendez-vous dans les montagnes*… de Maïssa Bey.

2003 : Décès de Mohammed Dib en France.

Publication de *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar.

2004 : publication de l'ouvrage collectif d'historiens algériens, tunisiens, marocains et français sous la direction de Mohammed Harbi et de Benjamin Stora sous le titre programmatique: *La guerre d'Algérie 1954-2004 la fin de l'amnésie*.

2005 : Publication de *Mémoire algérienne* d'Henri Alleg.

Publication de *Algérie. Une guerre sans gloire. Histoire d'une enquête* par Florence Beaugé.

Caché, Michael Haneke.

« Tout le monde était piégé, même l'enfance »
Entretien avec Malika Mokeddem sur la guerre d'Algérie et *Les hommes qui marchent.* Montpellier, août 2005

DS : Est-ce vous lisez tous les témoignages qui ont été publiés récemment sur la guerre d'Algérie, par exemple *Services Spéciaux* d'Aussaresses, ou le témoignage de Louisette Ighilahriz ?
MM : Non…. non, je n'ai pas envie. Je n'ai pas lu le livre d'Aussaresses non plus. Parce que c'est quelque chose que j'ai voulu évacuer et que la dernière guerre d'Algérie a complètement évacué. D'abord la guerre d'Algérie, elle est là dans *Les hommes qui marchent*. Donc, si vous voulez, j'avais besoin de m'éloigner de cela. Les années 90, ce qui s'est passé, a complètement évacué la première guerre. Seulement dans la dénonciation de la colonisation française….alors que le FLN reproduisait…. que les enfants d'Algérie ont été torturés par certains à Alger et à Oran dans les mêmes lieux où l'armée française a torturé leurs parents, comment vous voulez….. ? Une guerre a chassé l'autre. J'ai lu les livres de Jean de Bernard, *Simple soldat* etc., et d'autres… Mais j'ai beaucoup plus lu des œuvres d'historiens, parce que j'ai besoin de l'analyse ; quand tu l'as vécue cette guerre, le témoignage devient anecdotique. Cela ne m'intéresse plus. Mais dans une fiction, cela devient plus intéressant… la fiction dans ce qu'elle a de reproductible et de possible encore d'être transposé ici ou là. Faire œuvre de ce qui a été relégué par exemple par l'Algérie, par cette guerre d'Algérie, par ce qu'on appelait « les événements ». Une façon de le revivre différemment… tu en fais une œuvre, c'est….comment le dire….

DS : C'est-à-dire que la littérature est plus « vraie » ?
MM : Plus vraie…. Elle est autre… Pour celui qui lit je pense que c'est pareil… tu es à la fois dedans et à l'extérieur. Tu englobes la totalité. Alors que, lorsque tu es témoin, tu es dans un fait quotidien, tu n'as pas cette ampleur de vue, d'une

guerre dans son ensemble. Une vue injectée par l'imaginaire. Englober tout et se donner…c'est la seule façon pour un être qui devient écrivain d'avoir une prise sur l'histoire, sur ta propre histoire en l'occurrence.

DS : Parlons un peu de votre enfance pendant la guerre d'Algérie. Vous êtes née en 1949, vous aviez cinq ans quand la guerre a commencé.
MM : La guerre d'Algérie, c'est mon enfance. C'est mon enfance et en même temps elle correspond vraiment pour moi à l'école, et c'est le moment où je traversais les différentes communautés, pour aller au sein de la communauté française, ce qu'on appelait « chez les Français », pour aller à l'école française. A ce moment là, quand j'étais enfant, la guerre d'Algérie était à la fois le moment de la découverte des autres et de la découverte des exactions de l'armée, de l'armée française, ça marque quand on est enfant. Tu vois des hommes en train de se faire malmener par l'armée française, les fusils dans le dos. J'arrivais à l'école avec une espèce de rage rentrée, mais…en même temps d'assister à toutes ces exactions et je voyais que la violence était du racisme, en tout cas que la violence était partout. Et qu'il y avait chez les autres de temps en temps des êtres qui étaient à part, et cela m'a en même temps…. de vivre ces moments de violence, c'est aussi me rendre compte qu'il y avait des personnages chez les autres qui dénonçaient…la guerre ce n'est pas quelque chose de monolithique, ce n'est pas un bloc. On ne peut pas dire « les Français », ni même globalement « l'armée, » qui a fait beaucoup de dégâts et qu'il y avait des gens dans l'armée…C'était cela aussi. C'est un temps qui a pour moi aiguisé la lucidité et le regard sur les autres et sur moi. Et surtout il y avait de l'inquiétude. Parce que la lutte, elle n'était pas vraiment nette, même s'il y avait le discours nationaliste derrière qui essayait de dire c'est tout blanc, c'est tout noir.

DS : Donc très jeune vous vous aviez pour ainsi dire une attitude non manichéenne ?
MM : Oui, oui, et je pense qu'après, avec de la distance, et j'avais ce souci-là en écrivant *Les hommes qui marchent*, que peut-être sans cette guerre, je ne serais pas devenue ce que je suis. C'est inouï à dire, mais dans cette période de violence, à ce point et de perturbation et de remise en question, et cette lucidité que j'avais acquise en me frottant aux différents camps et en regardant les uns et les autres et leurs actions et leurs méfaits, c'est tout cela qui a fait l'adolescente rebelle que j'étais dans l'Algérie de l'indépendance, et qui a fait ce que je suis maintenant. Et donc le tempérament de rebelle qui était déjà le mien, enfant, a été amplifié, il a trouvé une caisse de résonance inouïe dans la guerre. Toutes ces injustices ont aiguisé mon sens de la rébellion. Et dans le traitement des *Hommes qui marchent* j'ai eu envie qu'il y ait cette palette de personnes justement, la Bernard, Portalès…les gens des autres camps qui ont été là. Et c'est vrai qu'ils donnaient le sens de la mesure humaine. La mesure d'une humanité.

DS : S'agit-il de personnages réels ?
MM : Des personnes réelles oui, mais j'ai changé les noms, je les ai choisis comme personnages afin de pouvoir traiter la guerre d'une façon globale.

DS : Y avait-il des maquisards dans votre famille ?
MM : Je parle de Bellal, c'était un oncle, qui a été tué. Mon père et mon oncle ont souvent été malmenés devant nous.

DS : Votre père faisait la liaison je crois ?
MM : Mon père était un résistant. Il ramassait les cotisations pour le FLN et il alimentait en eau les maquisards. Il était gardien d'un château d'eau. On était très exposé. Le château d'eau était loin du village et les militaires venaient

s’approvisionner en eau et ils étaient sûr que les gens du FLN venaient aussi. Ils savaient où se trouvaient les points d’eau de la région. L’eau partait la nuit du cimetière Juif. Mais cela n’empêchait pas que les militaires français rôdent la nuit autour de notre maison et nous réveillent à quatre heures du matin. C’était d’une façon très violente : « Dehors ! ».

DS : Est-ce que des membres de votre famille ont été torturés par les militaires français ?
MM : Mon père. Je le raconte dans le livre et c’est un gendarme français qui l’a sauvé en quelque sorte. Il n’a pas été passé à la « gégène » comment on disait, mais il a reçu des coups de poings, il a été battu.

DS : Quel était votre sentiment en décrivant cette scène ?
MM : J’avais surtout un souci de justesse, de lucidité sur cette guerre.(…) Je n’avais pas envie de focaliser mon propos uniquement sur la guerre. C’était notre vie dans cette guerre. C’était mon premier texte et j’avais besoin de me poser par rapport à cette guerre et de me poser comme écrivain. Pour moi il était hors de question que ce premier texte soit un récit, par exemple.

DS : Pendant sept ans de guerre, la guerre est toujours partout ? Y a-t-il eu des moments de trêve ?
MM : Là où on habitait, c’était à l’écart du village, les militaires français venaient s’exercer. Sur la dune il y avait un champ de tir ! Tu ne peux pas oublier la guerre. D’abord tu te réveillais au son des canons et puis quatre fois par jour, à l’aller comme au retour, en traversant le village pour aller à l’école, tu vois les militaires, tu les vois en train de rudoyer les gens, tu vois les injustices. Tu ne peux pas oublier. Mais le champ de tir pouvait être une mine de trésors une fois les militaires partis. Jusqu’au jour où il y a eu un gamin qui a sauté sur une…. Mais en même temps on était ébloui, même par les paquets de cigarettes

jetés par terre. J'étais par terre à trouver les paquets jolis. On ramassait des douilles. Le terrain de jeu c'était un champ de tir. La guerre comme terrain de jeu… Tout le monde était piégé, même l'enfance. C'était notre seul espace. J'avais peur aussi que mon père disparaisse. Qu'il ne revienne pas un jour. C'était des choses qui me travaillaient le plus, et ce souvenir du gamin tué. Mais petit à petit, je ne pense pas que ce soit dû uniquement à l'âge, mais surtout à l'accumulation des peurs, petit à petit la peur… prenait le pas, le défi devenait plus grand, vous ne nous aurez pas. Il y avait une grande détermination. Une rage de liberté.

DS : Vous étiez entourée d'un esprit de résistance ?
MM : Oui, tout le temps. Il y avait le chant des femmes. Les femmes qui se réunissaient et qui tapaient sur le *bendir* et qui chantaient. C'était censé être des chants religieux, au fond c'était des chants de résistance. Je voyais que les femmes n'étaient plus seulement des mères, qu'elles faisaient autre chose que le ménage. Elles avaient aussi cette conscience politique et elles galvanisaient les hommes. Chanter des chants de résistance, c'est participer à ce vertige de liberté. Les femmes étaient différentes. Il y avait aussi les récits de ce qui se passait au maquis et des informations.

DS : Quelles informations aviez-vous ?
MM : On écoutait surtout *Saout el Djezaïr mina El Kahira* (rit), « La voix du Caire », sinon les Français nous racontaient des mensonges. On écoutait aussi une émission à partir de Londres. C'était un peu la voix de la vérité pour nous (rit). Et puis les récits sur Djamila Bouhired, ces femmes au maquis….

DS : Vous vouliez monter aussi au maquis ?
MM : Ah oui, bien sûr, j'en rêvais. J'étais trop petite, je pense que si j'avais été adolescente, je serais partie.

DS : Comment avez-vous construit votre roman, qui contient beaucoup d'informations historiques ?
MM : Il s'est passé des grands drames pendant cette guerre. Au lieu d'un témoignage… C'est l'Histoire elle-même qui m'intéressait. Il y a avait des moments forts dans l'enfance, par exemple, la grève de janvier 1957, début de l'insurrection d'Alger, quelques moments très durs, je ne savais pas exactement….j'avais besoin de comprendre, je savais les faits locaux et puis je me méfiais un peu de la mystification, tout de suite après l'indépendance. Et la première fois que j'ai lu quelque chose de total, de global sur la guerre d'Algérie, c'était les livres d'Yves Courrière. C'est la première fois où la guerre d'Algérie m'est restituée dans son ampleur. Non seulement d'un côté. Il était un grand reporter et il a fait oeuvre d'historien. C'est quelque chose d'extraordinaire pour moi, parce que c'était le moyen de lier des faits de ma jeunesse qui étaient dûs à l'Histoire globale de toute l'Algérie. La petite histoire était une particule de la grande.

DS : La visite du général de Gaulle à Kénadsa, c'est un événement historique ?
MM : Oui, et cette histoire avec les petits drapeaux français (rit). Ce qui m'importait moi, à travers l'histoire d'une famille, c'est toute cette période, ce n'est pas uniquement la guerre. Une famille qui passe du monde nomade à la vie sédentaire sous la pression des militaires, comment cette famille vit la guerre. Et comment elle vit l'immédiat après-guerre jusqu'aux années soixante-dix environ.

DS : Fallait-il inventer pour parler de la guerre ? Ou est-ce que tout est très fidèle à la réalité ?
MM : Ce n'est pas une question de fidélité. J'avais suffisamment de matière, comme je l'ai vécu d'un bout à l'autre et que les souvenirs étaient très vivaces,

et l'histoire était si intense qu'on n'a pas besoin d'inventer. L'invention c'est la fiction. De créer le personnage de Leïla, c'est l'écriture…. En faire une œuvre de fiction avec une narratrice. Il y a des choses que j'ai un peu imaginées autour de la Bernard. Mais j'étais enfant, il y a des choses que j'ai imaginées. Mais il y a plein de gens du village que j'aurais pu inclure. En revanche je suis allée chercher Bouhaloufa, que je n'ai jamais vu, mais parce qu'il était encore présent dans les souvenirs de ma grand-mère. Donc je l'ai imaginé, elle l'a imaginé avant moi, elle l'avait déjà mis en mots. C'est une transmission.

DS : Il y a eu beaucoup de femmes algériennes qui se sont investies dans la guerre, non seulement comme combattantes, mais aussi comme infirmières. Des femmes qui ont hébergé les résistants…
MM : Franz Fanon a écrit que les algériennes avaient acquis par les armes le droit à l'égalité des sexes. C'est une métamorphose inouïe, de voir comment les femmes dont les maris étaient prisonniers ou au maquis, étaient obligés de travailler, de s'occuper des enfants, d'être dans les deux rôles et être en même temps dans la résistance. Et après la guerre les Algériennes n'ont pas eu les mêmes droits, ni un pouvoir. En revanche, les filles ont eu une école. Et le savoir, c'est un pouvoir. (…)
L'indépendance d'un pays, c'est une chose. La liberté individuelle, c'est autre chose. Il y avait des gens qui étaient déjà dans la mystification. Moi j'étais très critique. Je ne voulais pas être dans la mystification parce que j'avais cette lucidité. Je comptabilisais les bonnes choses, il y avait la fin de violence, mais en même temps on s'occupait de nouveau des femmes, cela n'a jamais vraiment cessé.

DS : Quel serait le rapport entre la guerre d'Algérie et la guerre des années 90 ?
MM : C'est une guerre civile, c'est les Algériens entre eux. On dit que les violences viennent de la première guerre. Oui, il y a des parallèles, et bien sûr il

y a une répétition des choses parce que il n'y a pas eu d'esprit critique et que les gens ont été plus dans la mystification. Le FLN n'a pas voulu qu'on le critique. C'est le FLN qui est à l'origine de la deuxième guerre dans la mesure où il a importé l'islamisme, non pour arabiser, mais pour islamiser…. Parce que la seule petite frange qui pouvait le contester était francophone. Un peuple croyant est plus facile à gouverner qu'un peuple avec un esprit critique prononcé. (…) Je n'ai pas envie de mettre cela sur le dos de la colonisation. La colonisation avait bien préparé le terrain pour l'Algérie intégriste, dans la mesure où l'enseignement justement de la langue arabe avait été pratiquement banni un peu partout. En dehors de quelques écoles ici et là en Algérie, à Oran ou à Alger.

DS : Quel est le rôle de la guerre d'Algérie dans *N'Zid* ?
MM : J'avais envie d'exprimer simplement que je suis une femme dans l'écriture. J'avais envie d'être amnésique. Chaque fois que j'interviens quelque part, je dois toujours être historienne et sociologue à la fois. Mais jamais écrivain. Je dois expliquer leur Histoire aux Français. J'avais tellement envie d'oublier les guerres, les choses dramatiques et de me laisser aller à autre chose. Tout ce qui était la guerre, est à peine suggéré. C'était une envie. J'aurais voulu que la mère de Nora ne soit pas algérienne, mais je n'ai pas pu.

[Samenvatting]

Er zit nog steeds een splinter in onze keel. De ontwikkeling van de literaire herinnering aan de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog (1954-1962) in Franstalige Algerijnse fictie (1958-1962)

Er zit nog steeds een splinter in onze keel, is een versregel uit een gedicht van Assia Djebar voor Mohammed Dib, waaruit blijkt dat de herinnering aan koloniale onrechtvaardigheden en oorlogen nog steeds voortleeft in het collectieve geheugen van Algerijnen en in de individuele herinnering van schrijvers en intellectuelen. De studie richt zich op de herinnering aan de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog, een van de meest bloedige koloniale oorlogen uit de twintigste eeuw, en op de manier waarop deze herinnering tussen 1958 en 2003 literair gestalte krijgt in twintig romans en zes korte verhalen van Franstalige Algerijnse schrijvers die kind, adolescent of volwassen waren toen de oorlog uitbrak. De bestudeerde romans en korte verhalen kwamen tot stand tussen 1958, dus nog tijdens de oorlog en 2003, na de Algerijnse burgeroorlog van 1992. Zo kan er ook een ontwikkeling worden geschetst van de manier waarop de oorlog wordt verbeeld. Een van de inzichten is dat de Algerijnse burgeroorlog de onafhankelijkheidsoorlog in fictie niet heeft verdrongen, integendeel. In de literatuur verschenen na 1992, belichten beide historische momenten elkaar en gaan ze zelfs in elkaar over. Veel schrijvers zijn van mening dat de burgeroorlog is ontstaan omdat aspecten van de onafhankelijkheidsoorlog verdrongen werden.

Negentien romans en zes korte verhalen worden bestudeerd aan de hand van het concept *mémoire* dat vooral door de imposante studie onder leiding van Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*, 1984, 1986 en 1992) wereldwijd bekendheid kreeg. *Er zit nog steeds een splinter in onze keel,* is een studie naar de relatie tussen herinnering en literatuur. De vraag is welke *lieux de mémoire* er in fictie voorkomen in relatie tot de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog. Ik beschouw deze *lieux* in navolging van Nora als plekken die door de auteurs in fictie worden bezocht. In de studie wordt literatuur beschouwd als een specifieke vorm van *cultural memory.* Een belangrijke vraag is hoe herinnering aan de oorlog op een **literaire** manier wordt verwerkt. Er komen verschillende vormen van herinnering in fictie aan de orde: *paramnésie* (vervlechting van werkelijkheid en verbeelding) *multidirectional memory* (herinneringen aan oorlogen en onrecht die verbanden met elkaar aangaan), traumatische herinnering en *postmemory*.

De literatuur over de Algerijnse oorlog kan gedefinieerd worden als een literatuur die traumatische ervaringen verwerkt. Hierdoor raakt zij aan wat in 1992 door Saul Friedländer in verband met de verbeelding van de Holocaust, the *limits of representation* is genoemd. Fictie is niet alleen een reservoir, of opslagplaats van (verdrongen) collectieve herinnering, maar schept via literaire middelen ook weer nieuwe herinnering. Deze scheppende kracht is inherent aan het literaire proces waarin werkelijkheid en verbeelding samenvloeien.

Gezien de omvang en het aantal slachtoffers alsook de traumatische impact die de Algerijnse oorlog in Frankrijk en Algerije nog steeds heeft, is het niet verwonderlijk dat deze oorlog het belangrijkste thema is in de Algerijnse literatuur van de afgelopen dertig jaar. De romans en korte verhalen vormen geen vastgeroeste herinnering aan de oorlog; maar belichten een historische gebeurtenis die nog steeds evolueert in het collectieve geheugen. Dit gebeurt in Frankrijk en Algerije op verschillende manieren. De Fransen beleven sinds 2000 een *retour de mémoire*, een terugkeer van de verdrongen herinnering, als gevolg van een aantal getuigenissen over marteling tijdens de oorlog, zowel van daders (generaal Aussaresses) als slachtoffers (Louisette Ighilahriz). Hierdoor kwam er in media, televisieprogramma's, kranten, tijdschriften en boeken (opnieuw) ruime aandacht voor deze zwarte bladzijde uit de Franse naoorlogse geschiedenis.

Behalve het martelvraagstuk en een aantal andere zeer beladen en gedeeltelijk verdrongen, pijnlijke historische hoofdstukken (zoals de repressie van 17 oktober 1961 bijvoorbeeld), is de geschiedenis van deze koloniale oorlog in Frankrijk in kaart gebracht. Hoewel dit geenszins betekent dat de oorlog daarom niet meer voortleeft in het collectieve geheugen. Het tegenovergestelde is het geval omdat zoveel verschillende groepen *porteurs de mémoire* zijn, het collectieve geheugen met zich meedragen, zoals de uit Algerije afkomstige Europeanen (de zogenaamde *pieds-noirs*), de harki (de Algerijnen die aan de zijde van de Fransen vochten), de Algerijnse migranten en hun kinderen, de oud-strijders, de slachtoffers van marteling, etc. Het lijkt vooralsnog onmogelijk om al deze herinneringen samen te laten vloeien tot één collectieve herinnering. Pierre Nora beweert dat Frankrijk 'ziek is van herinnering', terwijl sommige Amerikaanse wetenschappers nu juist beweren dat de Fransen de oorlog hebben verdrongen.

Heel anders is de situatie in Algerije. Daar ontstond na de onafhankelijkheid in 1962 een van boven opgelegde *mémoire officielle* die ervoor heeft gezorgd dat alle ongemakkelijke aspecten en veel bloedige hoofdstukken uit de geschiedenisboeken werden geschrapt. Een deel van de verdrongen herinnering betreft de moord op communistische strijders binnen de FLN, en de broedermoorden tussen FLN en MNA. Ook het hoofdstuk van de afslachtingen

van de harki in 1962 is in Algerije nog steeds een taboe. Ook binnen de top van de FLN hebben vlak voor de onafhankelijkheid afrekeningen plaats gevonden die verband houden met een machtstrijd om het leiderschap na het vertrek van de Fransen. Als er sprake is van een verdrongen en verwrongen geschiedenis, dan geldt dat voor Algerije en in veel mindere mate voor Frankrijk. In Algerije is de herinnering aan de oorlog in opkomst, in Frankrijk is er veeleer een conflict tussen verschillende herinneringen aan de gang, waarin verschillende groepen het woord nemen om hun visie te claimen als de enige ware.

De bestudeerde teksten vormen door het gebruik van de Franse taal en de plaats van uitgave (meestal Parijs) complexe netwerken van herinneringen. De Algerijnse en Franse herinnering zijn afhankelijk van elkaar, beïnvloeden elkaar, of spreken elkaar tegen. Eigenlijk kunnen ze ook niet los van elkaar worden beschouwd, hetgeen duidelijk tot uiting komt in een van de meest recente werken uit het corpus, waarin een Franse soldaat en een Algerijnse vrouw, samen proberen het duistere verhaal te vertellen van marteling en verdwijning tijdens de oorlog .

De studie bestaat uit een Proloog, waarin bovenstaande reflecties aan de orde komen, en drie delen. In de Proloog wordt er gekeken naar de complexiteit van deze koloniale oorlog die in Frankrijk een meervoudige herinnering heeft voortgebracht. Voorts worden de kenmerken van collectief geheugen enerzijds en Geschiedenis anderzijds onder de loep genomen. Aangezien herinnering het sleutelconcept is, wordt ruimschoots aandacht besteed aan de kenmerken van het collectieve geheugen, dat het vermogen in zich draagt tot soepelheid en affectiviteit. Herinnering gaat verbanden aan met andere herinneringen en kan een tijd uit het zicht van de collectiviteit verdwijnen. Dit wordt aangetoond aan de hand van de geschiedenis van de herinnering aan 17 oktober 1961, toen de Franse politie onder het bevel van Maurice Papon, een vredelievende betoging van Algerijnen in Parijs, uit elkaar sloeg, met tientallen doden tot gevolg. Dat deze gebeurtenis nog steeds voortleeft, blijkt ondermeer uit de film *Caché* (2005) van de Oostenrijkse filmmaker Michael Haneke. In de Proloog komt voorts aan de orde dat sommige Amerikaanse literatuurwetenschappers beweren dat er in Frankrijk nog veel blinde vlekken zijn met betrekking tot de oorlog, terwijl sommige Franse (jonge) historici juist het tegendeel beweren. Ik interpreteer deze onmogelijkheid om tot eensgezindheid te komen als een symptoom dat nauw verbonden is met de nasleep van deze complexe en traumatische koloniale oorlog.

In de drie delen die volgen staat de Franstalige Algerijnse literatuur centraal. Het eerste deel bestrijkt de jaren 1958- 1985 en behandelt in verschillende hoofdstukken de

werken geschreven tijdens de oorlog, of vlak erna (1958-1967), de romans en korte verhalen gepubliceerd tegen de achtergrond van een officiële herdenkingscultus in Algerije (1965-1982), en de romans die de desillusie over het onafhankelijke Algerije tot onderwerp hebben (1968-1985).

Uit de vroegste romans blijkt dat de literatuur een aantal *lieux de mémoire* bezoekt die in het vervolg blijven terugkeren: de bloedige repressies van het koloniale leger in Sétif en Guelma op 8 mei 1945, op het moment dat in Frankrijk zelf de bevrijding wordt gevierd. Een andere koloniale onrechtvaardigheid die ik als *lieu de mémoire* interpreteer is het feit dat de Algerijnen die in de Eerste en Tweede wereldoorlog vochten aan de zijde van de Fransen en hun leven op het spel zetten voor Frankrijk, tijdens de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog als potentiële misdadigers werden behandeld. Hun diensten aan het vaderland waren vergeten. Nagenoeg alle Algerijnse auteurs komen terug op deze gebeurtenissen. Een aantal historici, zoals Annie Rey-Goldzeiguer, stelt dat de bloedige repressies in Sétif en Guelma aan de wortels liggen van de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog, die dan eigenlijk al in 1945 zou zijn begonnen. Een andere *lieu de mémoire* wordt gevormd door 'de nederlaag' van 1830, het begin van het koloniseren van Algerije.

Malek Haddad (1958), Assia Djebar (1962) en Mohammed Dib (1962) hebben met elkaar gemeen dat ze nog niet beschikken over concrete beelden om iets te zeggen over het land dat ontstaat als de kolonisator vertrokken is. Zij beschrijven de oorlog, terwijl ze er middenin zitten. Het zal geen verbazing wekken dat ze de oorlog om de bevrijding van hun land een rechtvaardige oorlog noemen. Soms duiken er clichébeelden op zoals de Revolutie als een golf die de oude wereld weg zal vagen, of voor de hand liggende symbolen zoals de Franse vrouw of vriendin waarvan de mannelijke held zich eerst moet ontdoen voordat hij zich geheel kan wijden aan de onvermijdelijke strijd tegen de kolonisator. De oorlog wordt opgeroepen in een context van andere koloniale onrechtvaardigheden op internationaal vlak (Haddad). Zo wordt meteen vanaf 1958, als de eerste Franstalige Algerijnse roman over de oorlog het licht ziet, de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog verbonden met andere oorlogen. Ook dit zal een constante blijken te zijn (vooral na 1992). De roman van Haddad werd overigens in Algerije en Frankrijk verboden.

Opvallend is dat Djebar en Haddad klassiek aandoende romans schrijven waarin verschillende personages in een groots opgezet fresco door een alwetende verteller worden gevolgd in de nieuwe omstandigheden van de oorlog. Haddad wordt indirect beïnvloed door de vraag in hoeverre er in het nieuwe Algerije nog plaats is voor 'verfranste' Algerijnen (zoals

de schrijver zelf). Dejbar toont vrouwen die door de oorlog een kans krijgen:voor het eerst alleen de straat op kunnen gaan, zich bij het verzet aansluiten, of erotische avonturen beleven.

Al vroeg bewandelt Mohammed Dib, auteur van *Qui se souvient de la mer* (1962) een andere weg om over de oorlog te kunnen vertellen. Hij is zich bewust van de *limits of representation* waar het de weergave van extreem geweld en lijden betreft en beschrijft de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog aan de hand van beelden, architecturale constructies, metaforische lagen, beschrijvingen van dromen en nachtmerries. Op die manier laat Dib ons, als een van de eersten, het verborgen gezicht van de catastrofe zien aan de hand van literaire verbeelding.

De vier schrijvers uit hoofdstuk 2 publiceerden allemaal in het kader van een officiële herinneringscultus in Algerije. Hun boeken werden (op een uitzondering na) in Algiers gepubliceerd. Voorstellingen in literatuur over de Algerijnse revolutie werden jarenlang bepaald door nationalistisch en ideologische motieven. Zwart-wit beelden over de gehate kolonisator en de dappere vrijheidsstrijder, overheersten in de clichéliteratuur uit de jaren zestig en zeventig. De teksten die in dit hoofdstuk aan de orde komen, worden gelezen tegen de achtergrond van de ideologie van de nieuwe onafhankelijke staat. Enerzijds beantwoorden de romans en het korte verhaal aan de heersende ideologie, onder andere via *lieux de mémoire*, de gerichtheid op het verleden en clichébeelden over de vrijheidsstrijd, anderzijds doorbreken ze deze. Zo is het ondermeer opvallend dat geen van de bestudeerde teksten de toekomst hoopvol tegemoet ziet. Hierdoor sluiten ze aan bij de romans die centraal staan in de hoofdstukken 3 en 4 over de desillusie die zich na de oorlog van alle Algerijnse Franstalige auteurs meester maakte. Ik situeer het begin van deze ontgoocheling in 1967, bij het overgangswerk *Les alouettes naïves* van Assia Djebar. Geen van de personages ziet voor zichzelf een toekomst weggelegd in het nieuwe onafhankelijke land. Djebar focust in deze roman al op de toekomst van de Algerijnse vrouw die actief deelnam aan de onafhankelijkheidsstrijd, maar die vanaf 1962 weer buiten het openbare leven wordt gehouden. Deze thematiek bouwt ze verder uit in *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) waarin ze een voormalige verzetsstrijdster aan het woord laat die in een psychiatrische kliniek verblijft als gevolg van haar traumatische oorlogservaring, maar vooral omdat zij in het onafhankelijke Algerije wordt gemarginaliseerd. Dergelijke personages komen ook voor bij Moahammed Dib (1968), Yamina Mechakra (1979), en Myriam Ben (1982), waardoor er van een constante kan worden gesproken. Naast de 'gestoorde' verzetsstrijdster' maken we vanaf 1968 kennis met de voormalige vrijheidsstrijder als clochard. Al in 1968 laat Dib geen spaan heel van de situatie in zijn (voormalige) vaderland. De Franstalige Algerijnse roman

over de oorlog krijgt een lugubere ondertoon. Het vrouwelijke personage Arfia en het mannelijke personage Rodwan, uit *La danse du roi* (1968) van Dib, de naamloze verteller uit *Le fleuve détourné* (1982) van Mimouni en de (historische) figuur Tahar el Ghomri van Rachid Boudjedra uit *Le démantèlement* (1982), leven in uitzichtloze situaties, letterlijk aan de rand van de samenleving. Hun bestaan contrasteert met de ook nog in de jaren tachtig in Algerije heersende ideologie die geen oog had voor de duistere pagina's uit de recente geschiedenis. Boudjedra schrijft over een van de grote taboes: het feit dat FLN-strijders elkaar om ideologische redenen hebben vermoord, waarbij vooral communisten het hebben moeten ontgelden. Net als Djebar in *L'amour, la fantasia* (1985) raakt hij aan de grenzen van het zegbare als het om het beschrijven van extreem geweld gaat. Bovendien schept hij via de tekst en de daarin vervatte dialoog een vorm van geschiedschrijving over de oorlog. Zo kan literatuur ook herinnering produceren.

Heel vroeg belichten Franstalige Algerijnse auteurs taboes uit de oorlog, die op dat moment in Algerije nog onbespreekbaar zijn.

In de hoofdstukken 4 en 5 wordt de chronologische lijn onderbroken. In 2000-2002, toen het onderzoek startte, vond in Frankrijk een terugkeer van de herinnering plaats die ervoor zorgde dat de martelpraktijken van het Franse leger (opnieuw) actueel werden. Hoe gaan Franstalige Algerijnse auteurs in fictie om met deze zwarte bladzijde uit de Franse en Algerijnse geschiedenis? Hoofdstuk 4 dient als opstap en beschrijft de geschiedenis van getuigenissen over marteling tijdens en vlak na de oorlog. Ook belicht het hoofdstuk de reacties in Frankrijk op systematische marteling in Algerije tijdens de oorlog. Ik bespreek de (problematische) relatie tussen getuigenis en literatuur en laat ondermeer zien dat een getuige vooral naar waarheid streeft en iets concreets wil bereiken met zijn getuigenis. Hoofdstuk 5 laat zien hoe schrijvers het onzegbare aftasten en in fictie worstelen met de traumatische herinnering aan extreem geweld. De auteurs die over marteling schrijven in fictie doen allemaal een beroep op transgressie en verbeelding. Zo kan literatuur ook 'nadenken' over extreem geweld in oorlogsituaties. Hoofdstuk 5 laat ook zien dat dit denken en aftasten plaats vindt binnen het specifieke project dat een schrijver heeft. Iedere schrijver belicht andere gezichtspunten waardoor fictie radicaal verschilt van het realistische oogpunt van de getuige en de rationele benadering van de historicus.

Franstalige Algerijnse auteurs schrijven al heel vroeg over marteling, hetgeen aantoont dat de Franse en Algerijnse herinnering op dit punt uiteen lopen.

Het jaar 1992 fungeert als een scheidslijn in dit onderzoek: het uitbreken van de burgeroorlog zorgt ervoor dat de blik op het verleden voorgoed anders wordt. Vanaf nu wordt de onafhankelijkheidsoorlog beschreven in het licht van het gevecht tussen islamisten en de overheid. Vanaf die datum zal 1954-1962 altijd in verband worden gebracht met een andere oorlog. De meeste schrijvers vinden dat de burgeroorlog alleen maar kon ontstaan omdat pijnlijke aspecten en meningsverschillen uit de eerste oorlog gedeeltelijk werden verdrongen. Herinnering is dus vitaal voor Algerije en het zijn de schrijvers die als eersten de vinger op de zere plek leggen.

In hoofdstuk 7 komen teksten aan de orde die tijdens de burgeroorlog het licht zagen en die een duidelijk verband leggen tussen 1954-1962 en 1992. Boudjedra schept aan de hand van *paramnésie*, een soort fantasmagorische herinnering, een beeld waarin de twee oorlogen in elkaar overlopen en toont overduidelijk aan dat de eerste oorlog nog steeds niet voorbij is. Ook Mimouni keert in het kader van de burgeroorlog terug naar het verleden en verklaart het angstaanjagende heden aan de hand van de interne afrekeningen uit het verleden. Bij Mokeddem komt 1954-1962 terug als *rémanence*, (een hardnekkig voortbestaan van iets dat al lang voorbij is). De drie schrijvers hebben een andere houding ten aanzien van het fundamentalistisch geweld in hun vaderland. Voor Mokeddem is vrouwvijandigheid in de traditionele Algerijnse gemeenschap een constant element dat een verklaring vormt voor de fundamentalistische terreur in haar vaderland. In haar literaire herinnering ligt de nadruk niet op onopgeloste interne conflicten binnen de FLN tijdens de oorlog. Dit is wel het geval bij Mimouni en Boudjedra. Mimouni's visie is politiek van aard: voor hem ligt de bron van islamisme en burgeroorlog bij de interne terreur van de FLN (tussen 1954 en 1962) en het tirannieke regeringsbeleid van de eenheidspartij (FLN) in Algerije. In tegenstelling tot Mimouni, ligt Boudjedra's visie meer in de regeringslijn: eerst de kolonisator en later de islamisten zijn de vijanden van de Algerijnse revolutie, alsof de islamisten een reïncarnatie vormen van hetzelfde kwaad (kolonialisme).

In hoofdstuk 8 staan we stil bij een aantal teksten van Djebar geschreven na 1992, waarin de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog terugkeert in de context van andere oorlogen. In *La disparition de la langue Française* (2003) gaat het om het verwoorden van de traumatische herinnering aan de onafhankelijkheidsoorlog in het kader van de burgeroorlog en in *Les nuits de Strasbourg* (1997) wordt 1954-1962 opgeroepen naast de tweede wereldoorlog, de jodenvervolging en het Israëlisch-Palestijns conflict. In die zin kan er gesproken worden van een vorm van herinnering die als een vuurtoren andere herinneringen belicht (*multidirectional memory*).

Hoofdstuk 9 ten slotte is gewijd aan een tekst van Maïssa Bey waarin ook een vorm van *multidirectional memory* aan de orde komt. Bey legt in haar verhaal een duidelijke link via intertekstualiteit met de Holocaust en de beul met het menselijke gezicht. De tekst is geschreven vanuit de context van de recente burgeroorlog in Algerije en beschrijft een letterlijke en metaforische reis van een voormalige Franse soldaat en een Algerijnse vrouw wier vader is doodgemarteld tijdens de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog. Deze recente fictie uit het onderzoek toont duidelijk aan dat de tijd van de grijstinten definitief is aangebroken en dat Frankrijk en Algerije **samen** verder moeten om het verhaal van de oorlog te vertellen.

Een van de kenmerken van literaire herinnering is dat er in fictie linken worden gelegd die een historicus niet kan leggen. In literaire herinnering kunnen persoonlijke fantasma's en geschiedenis elkaar ontmoeten. Het werk van verschillende schrijvers toont aan dat fictie herinnering kan produceren en zo kan bijdragen tot nieuwe inzichten over beladen historische gebeurtenissen. Vaak blijken schrijvers voorlopers te zijn, in de zin dat ze al vroeg taboes hebben doorbroken. Literaire teksten laten stoorzenders aan het woord en graven in de duistere hoeken van de geschiedenis, lang voordat historici op diezelfde plekken gaan zoeken.

In veel teksten blijken schrijvers te cirkelen rond het onzegbare. Literatuur geeft vorm aan datgene wat zich tegen het verwoorden verzet. In iedere roman heb ik getracht op mijn beurt te cirkelen rond krachtige beelden in de literaire herinnering die de grenzen van het (on)zegbare aftasten.

Index

On trouvera ci-dessous les noms de lieux, les noms de personnes, les titres et les personnages de romans étudiés dans le présent ouvrage. Les chiffres en gras renvoient aux pages contenant les principales informations sur le sujet considéré. (n : notes en fin de chapitre)

A

Aaron, Soazig : 218.
Abbas, Ferhat : 324, 339n, 441, 442, 443, 445, 447, 449, 452.
Abd el-Kader : 123, 403, 442.
Adonis: 330, 340n, 437.
Agamben, Giorgio: 211, 213, 214, 216, 217, 247n, 421.
Aïcha, personnage de Malika Mokeddem (*N'Zid*) : 334, 335, 338, 413.
Alleg, Henri : 24, 54, 78, 102n, 119, 120, 134, 135, 141, 147, 148, 151n, 202, 208, 210, 221, 224, **226-231**, 241, 242, 246n, 248n, 251, 253, 254, 255, 257, 299, 300, 387, 397, 408, 412, 421, 438, 446, 447, 453.
Ali-Benali, Zineb : 117, 118, 150n.
Ali la Pointe (Ammar Ali) : 222, 223, 348, 446.
Alloula, Abdelkader : 304.
Alouettes naïves (les) : 12, 92, 154, 158, 159, 165, 175, 178, 178n, 180, 186, 261, 262, 340n, 412, 425, 466.
Améry, Jean : 299, 300, 450.
Amirouche, colonel Aït-Hamouda : 110, 130, 150n, 375n.
Amrane-Minne, Danièle, Djamila : 125, 150n, 174, 248n, 421.
Antigone : 173, 372.
Antze, Paul : 28, 217, 247n, 331, 332, 340n, 341n, 421.
Amour, la fantasia (l') : 13, 23, 103n, 123, 151n, 155, 158, **170, 172, 178**, 179n, 209, 244, 262, 274, 281, 340n, 342, 374n, 410, 425, 452, 467.
Arcimboldo, Giuseppe : 81.
Arfia, personnage de Mohammed Dib (*La danse du roi*) : 164, 178, **180-185**, 195, 335, 409, 467.
Arris, personnage de Yamina Mechakra (*La grotte éclatée*) : 123, 125, 132.
Audin, Josette : 210, 231.
Audin, Maurice : 78, 135, 141, 148, 208, 227, **228-231**, 242, 247n, 248n, 253, 254, 257, 258, 301n, 412, 435, 446, 447.
Aurès : 15, 32, 43, 73, 76, 77, 123, 126, 130, 237, 242, 444.
Aussaresses, général Paul : 14, 26n, 54, 56, 204, 206, **217-221**, 223, 230, 247n, 248n, 259, 261, 412, 443, 444, 445, 451, 453, 462.

B

Bachir, Hadj, Ali : 299, 421, 450.
Bachir Lazrak, personnage de Mouloud Mammeri (*L'opium et le bâton*) : 67, 68, 73, 74, **107-110**, **112-114**, 116, 121, 122, 125, 137, 144, 378.
Bacholle-Boskovic, Michelle : 44, 45, 63n, 421.
Badjadja, Abdelkrim : 37.
Bancel, Nicolas : 38, 62n, 421.
Bataille d'Alger (la) : 10, 43, 44, 82, 159, 160, 161, 164, 204, 206, 208, **218-220,** 222, 223, 255, 274, 309, 310, 339n, 345, 347, 348, 364, 403, 425, 437, 450.
Beaugé, Florence : 14, 26n, 55, 204, 208, 218, 219, 234, 247n, 248n, 422, 452.
Beauvoir, de, Simone: 115, 119, 120, 150n, 231, 232, 248n, 397, 427, 449.
Beckett, Samuel : 182, 298.
Belami, Khadra : 237.
Belkacem, Grine:130, 317, 319, 444.
Belkacem, Krim: 130, 317, 319,
Belcourt : 275, 326.
Ben Bella, Ahmed : 147, 442, 450.

Ben, Myriam : 9, 20, 22, 24, 32, 104, 124, **132-135**, 137, 147, 149n, 150n, 151n, 157, 168, 253, 257, 301n, 407, 408, 441, 443, 445, 449, 450, 451, 465.
Bendjedid, Chadli: 22, 196.
Beni Messous (camp de): 237, 351.
Benjamin, Walter: 31, 61n, 428.
Ben Jelloun, Tahar: 282, 283, 422.
Ben M'Hidi, Larbi: 147, 219, 445.
Ben Mohamed, Mimi: 237.
Benosmane, Fatima: 237.
Berkane, personnage d'Assia Djebar (*La disparition de la langue française*) : **274-278**, **344-354**, 364, 373, 404, 414, 418.
Besnaci-Lancou, Fatima: 5', 240, 241, 422.
Bey, Maïssa : 9, 13, 25, 26, 102n, 127, 246, 343, 356, **376-382**, 387, 390, 396, 400, 402n, 414, 424, 436, 442, 451, 468.
Bigeard, général Marcel : 14, 15, 56, 204, 308, 310, 440, 445.
Bignon, Alan : 41.
Binebine, Aziz : 283.
Blanchot, Maurice : 78, 83, 102n, 103n, 119, 422.
Blida : 94, 97, 178.
Boghari : 378, 382, 396.
Bollardière, Pâris, de, général : 230, 445.
Bonn, Charles : 81, 87, 104, 105, 106, 134, 142, 156, 215, 417, 423, 430, 437.
Boucebci, Mahfoud : 304.
Bouchareb, Rachid : 55, 437.
Boudiaf, Mohammed : 324, 442, 452.
Boudjedra, Rachid : 13, 20 , 21, 23, 25, 26n, 151n, 162, 167, 179n, 180, **191-197,** 199, 200n, 201n, 241, 301n, 304, 305, 317, 319, 322, 323, 325, **327-330,** 337, 338, 339n, 340n, 404, 406, 409, 410, 411, 413, 414, 417, 419, 423, 424, 428, 434, 437, 442, 446, 449, 450, 451, 466, 467.
Bouhired, Djamila : 458.
Bouju, Emmanuel : 21, 27n, 423.
Boukhelou, Malika : 108, 118, 149n, 150n, 436.
Boukhobza, M'Hamed : 304.
Boumediene, Houari : 108, 146, 192, 193, 196, 324, 442, 450, 451.
Boumendjel, Ali : 219, 230, 446.
Boupacha, Djamila : 115, 150n, 161, 162, 174, 179n, **231-232**, 237, **241**, **242,** 248n, 280, 397, 427, 449.
Bourdet, Claude : 207, 224, 444.
Bouteflika, Abdelaziz : 121, 241.
Branche, Raphaëlle : 24, 27n, 37, 39, 43, 44, 46, 54, 56, 62n, 63n, 118, 150n, **206-208**, 247n, 423, 427.
Brouwers, Jeroen : **283-285**, 302n, 423.
Bugeaud, général Thomas Robert : 131, 442.
Buis, Georges : 17, 123, 397, 423, 448.
Burtscher-Bechter, Beate : 10, 127, 128, 150n, 151n, 423.

C

Calle-Gruber, Mireille : 92, 103n, 171, 179n, 423,
Camus, Albert : 64, 151n, 330, 331, 340n, 376, 377, 402n, 424, 438, 445, 447, 448.
Capra, Robert : 77.
Casbah (d'Alger) : 4, 89, 113, 142, 248n, 275, 276, 322, 344, 346, 347, 348, 364, 365, 371, 428, 445, 446.
Celan, Paul : 214.
Charbonnier, lieutenant : 230.
Chateaubriand, de, René : 218.
Chaulet-Achour, Christiane : 2, 10, 26n, 27n, 151n, 187, 200n, 201n, 248n, 251, 301n, 302n, 339n, 376, 402n, 424.
Chérifa : personnage d'Assia Djebar (*Les enfants du nouveau monde*) : 94, **95-98**, 100, 101, 178
Chérifa : personnage d'Assia Djebar (*L'amour, la fantasia*) : 173, **174-178**, 244, 410, 412.
Chirac, Jacques : 56, 210.
Chirico, Giorgio de : 80.
Cole, Joshua : 206.
Costa, personnage d'Assia Djebar (*La femme sans sépulture*) : 253, 269, **280-281**,285, 418.

Courrière, Yves : 10, 43, 44, 63n, 102n, 308, 459.
Crémieux, décret : 133, 442, 443.

D

Daeninckx, Didier : 17, 40, 41, 50, 357, 358, 374n, 425.
Dana, Catherine: 358, 374n, 425.
Danse du roi (la): 12, 23, 91, 153, 164, 167, 178, 180, **186, 188**, 193, 195, 200n, 340n, 409, 425, 450, 467.
Dayan Rosenman, Anny: 61n, 111, 150n, 248n, 267, 271, 301n, 402n, 425, 436.
De Gaulle, Charles: 44, 61n, 275, 435, 447, 459.
Delacroix, Eugène: 159, 162.
Delanoë, Bertrand: 51.
Delbo, Charlotte: **356**.
Démantèlement (le): 13, 23, 167, **192, 196**, 199, 317, 319, 410, 419, 423, 467.
Dernière impression (la): 12, **67**, **75**, 90, 102n, 144, 356, 374n, 405, 407, 427, 447.
Derrida, Jacques: 30, 61n, 20é, 212, 244, 246n, 247n, 249n, 251, 425.
Dewerpe, Alain: 63n, 54, 425.
Dib, Mohammed : 12, 20, 21, 23, 24, 27n, 65, 66, 78, 79, **80-91**, 95, 100, 102n, 103n, 123, 138, 148, 151n, 152, 153, 167, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 189, 200n, 253, 274, 275, 280, **286-291**, **292, 294, 295**, **297-299,** 300, 302n, 335, 340n, 376, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 416, 418, 419, 437, 441, 446, 448, 449, 452, 461, 464, 465, 466.
Dine, Philip: **40-45**, 52, 62n, 425.
Disparition de la langue française (la): 13, 24, 25, 253, **274**, 342, 343, **344**, 373, 414, 426, 436, 453, 468.
Djamal T. : personnage de Mohammed Dib (« Naëma disparue ») : **82, 83**.
Djamila, personnage de Rachid Mimouni (*Le printemps n'en sera que plus beau*) : 97, 143, 144, **145**, 147.
Djaout, Tahar : 272, 301n, 303, 304, 352, 425.
Djebar, Assia : 12, 13, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 65, 66, 70, 80, **92-97, 99-101**, 102n, 103n, 110, 117, 123, 128, 132, 133, 151n, **152-164, 166, 167, 169-178,** 178n, **179n,** 181, 209, 244, 252, 253, **258-264, 266, 268, 269-275, 277-283, 286,** 299, 300, 302n, 303, 304, 307, 311, **321-323**, 335, 340n, 342, **343-346**, **348, 349-351, 353,** 356, 358, **359-363, 365, 366, 368-370,** 372, 373, 374, 376, 380, 402n, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 412, 415, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 421, 425, 427, 431, 432, 436, 437, 438, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449 , 450, 451, 452, 461, 464, 465, 466, 467.
Djemaï, Abdelkader: 376.
Drancy: 358.
Dreyfus, affaire: 34, 61n, 230, 428.
Drif, Zohra: 161, 162.
Droz, Bernard: 54, 62n, 307, 339n, 426
Dugas, Guy: 12, 26n, 27n, 102n, 108, 122, 124, 149n, 150n, 246n, 423, 425, 426, 427.
Duras, Marguerite: 119, **120**, 150n, 435.

E

Eichman, Adolf: 354, 355, 356, 448, 449.
Einaudi, Jean-Luc:48, 51, 63n, 426.
Eluard, Paul : 99.
Enfants du nouveau monde (les): 12, 21, 24, 65, 70, **91, 92**, 97, 103n, 117, 125, 152, 253, 258, 261, 278, 301n, 406, 411, 412, 425, 448.
Engdahl, Horace : 211, 216, 217, 218, 247n, 426.
Entendez-vous dans les montagnes… : 9, 13, 26, 343, 363, **376-381**, **383, 384, 388, 389, 398, 400, 401,** 415, 417, 422, 436, 452.
Estaing, de, Giscard : 358.
Evian, accords de : 14, 37, 62n, 132, 239, 449.

F

Fanon, Frantz : 93, 308, 448, 460.
Farroudja, personnage de Mouloud Mammeri (*L'opium et le bâton*) : 116, 117.
Faure, Lucie : 232.
Favrelière, Noël : 111, 120, 148, 150n, 408, 412, 425, 447, 450.
Felman, Shoshana : 169, 179n, 426.

Femme sans sépulture (la) : 13, 97, 157, 163, 170, 175, 177, 253, **264, 267**, 273, 280, 282, 293, 301n, 342, 343, 361, 368, 369, 374n, 426, 436, 452, 471n.
Femmes d'Alger dans leur appartement : 12, 24, 97, 157, **159**, **163**, **169**, 182, 193, 262, 263, 282, 409, 425, 451, 466.
Feraoun, Mouloud : 102n, 380, 402n, 426, 449.
Ferdi, Saïd : 177, **237-238**, **240, 242**, 243, 248n, 426, 451.
Fleuve détourné (le) : 12, 23, **186-187**, **193**, 200n, 407, 410, 430, 467.
Fontaine, de la, Jean : 195.
Foucauld, de, Charles : 360.
Freud, Sigmund : 168, 331.
Frickey, Pierette : 330, 340n, 427.
Fromentin, Eugène : **133**.

G

Garne, Mohammed : 24, 54, 179n, 204, **214**, **216-218**, 247n, 412, 426.
Gervereau, Laurent : 28, 61n, 63n, 102n, 302n, 427.
Ginzburg, Carlo : 138
Ginzburg, Lidiya : 84, 427
Ginzburg, Nathalia : 137, 138, 427.
Glissant, Edouard : 119.
Graziani, capitaine : 205, 206, 252, 270.
Grotte éclatée (la) : 10, 12, 22, 88, 97, 104, 107, **122, 127, 132,** 139, 164, 168, 357, 359, 423, 429, 430, 451.
Guernica : 77, 78, 79, 87, 162, 443.
Guyotat, Pierre : 17, 41, 427, 450.

H

Haddad, Malek :12, 18, 20, 21, 32, **65-68,** 70, **72, 74, 75,** 80, 83, 90, 100, 101, 102n, 105, 144, 146, 148, 153, 154, 185, 189, 343, 356, 357, 374n, 404, 405, 406, 407, 417, 422, 427, 441, 445, 446 ? 447, 450, 464.
Hakim, personnage d'Assia Djebar (*Les enfants du nouveau monde*) : 94, 95, 96, **97-99**, 103n, 258, **259-261**.
Haggiag, Brahim : 222.
Halbwachs, Maurice : 33, 61n.
Halimi, Gisèle : 115, 120, 210, **231-233**, 242, 248n, 397, 427, 449.
Hamid, personnage de Rachid Mimouni (*Le printemps n'en sera que plus beau*) : 143, 147.
Hamoumou, Mohand : 37, 239, 249n, 427.
Haneke, Michael : 10, 52, 55, 61n, 63n, 436, 437, 453, 464.
Hania, personnage d'Assia Djebar (*La femme sans sépulture*) : 264, 266, 267, 344.
Harbi, Mohammed : 30, 3&, 36, 52, 53, 54, 61n, 62n, 63n, 150n, 151n, 167, 247n, 249n, 424, 427, 453.
Hassan Pacha : 346.
Helm, Yolande : 332, 337, 339n, 340n, 341n, 424, 427, 438.
Hemingway, Ernest : **76-77**, 80, 427.
Heynemann, Laurent : 50, 227, 438.
Hiddleston, Jane : **42, 43,** 45, 61n, 62n 103n, 171, 174, 427.
Hillesum, Etty : 86, 103n, 427, 433.
Hiroshima : 79.
Hirsch, Marianne : 233, 299, 300, 396, 397, 417, 421, 428.
Hitler, Adolf : 79, 119, 224, 225.
Hommes qui marchent (les) : 7, 10, 13, 15, 25, 44, 68, **305-306**, 315, 318, 331, 333, 430, 440, **454, 456**.
Hugo, Victor : 378.
Huston, Nancy : 26, 51, 52, 343, 357, **358-359**, 374, 374n, 375n, 428.

I

Ibrahim-Ouali, Lila : 9, 19, 27n, 45, 62n, 63n, 192, 200n, 411 ? 428, 436.
Ibrahimi, Khoula Taleb : 37.
Ibsch, Elrud :250, 279, 285, 301n, 402n, 428.
Ighilahriz, Louisette : 14, 54, **204-206**, 211, 212, 221, 242, 246n, 247n, 270, 411, 412, 423, 428, 451, 453, 462.
Ignatieff, Michael : **221-222**, 248n, 260, 412, 428.
Indonésie : 14, 253, 283, 285, 442.

Ionesco, Eugène : 182.

J

Jamil, personnage de Malika Mokeddem (*N'Zid*) : 333, **336**, 337.
Jauffret, Jean-Charles : 54, 428.
Jean, personnage de Maïssa Bey (*Entendez-vous dans les montagnes…*) : 394, **395**, 400.
Jospin, Lionel : 56, 210.
Joxe, Louis : 239.
Joyce, James : 80, 332, 333.

K

Kacedali, Assia : 292, 293, 438.
Kacimi, Mohamed : 303, 376, 422, 428.
Kader, personnage de Rachid Mimouni (*La malédiction*) : **318-321**, 323.
Kafka, Frantz : 295, 296, 302n, 428.
Kagan, Elie : **48**.
Kahina (la) : **127-128**, 150n, 160, 403, 408, 423.
Kahn, Jean-François : 50.
Kénadsa : 305, 309, 314, 315, 459.
Kerchouche, Dalila : 54, 55, 61n, 240, **244**, 245, **246**, 249n, 429.
Khadda, Naget : 80, 81, 102n, 180, 182, 184, 200n, 293, 302n, 429, 430.
Kouider, personnage de Yamina Mechakra (*La grotte éclatée*) : 125, 129, 130.
Kousbroek, Rudy : **283-285**, 302n, 429.

L

LaCapra, Dominick : 166, 167, 169, 179n, 429.
Lacheraf, Mostefa : 158.
Lambek, Michael : 28, 217, 247n, 331, 332, 340n, 341n, 421.
Lamblin, Bianca : 232.
Lanasri, Ahmed : 2.
Lanasri, Ammaria : 102n, 104, 105, 106, 149n, 417, 429.
Laub, Dori : 169, 179n, 426.
Le Cour Grandmaison, Olivier : 123, 150n, 151n, 208, 225, 247n, 248n, 429.
Leïla Ajali, personnage de Malika Mokeddem (*Les hommes qui marchent*): 15, 86, 305, **308, 310-316**, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 413, 423, 459.
Leiris, Michel : 119.
Leulliette, Pierre : 208.
Lever, Evelyne : 54, 62n, 307, 339n, 426
Levi, Primo : 211, 213, 214.
Lévinas, Emmanuel :**383**, 402n, 429.

M

Malédiction (la) : 13, 25, 145, 191, 303, **316-317**, 430, 452.
Malherbe, Arnaud : 245.
Malraux, André : 77, 447.
Mammeri, Mouloud : 12, 20, 22, 67, 68, 70, 74, 80, **106-108**, **110-112, 114, 116, 117-122**, 126, 131, 144, 148, 149, 149n, 185, 251, 258, 279, 301n, 404, 407, 408, 409, 411, 415, 430, 436, 441, 442, 443, 445, 449, 451.
Martin, Jean : 222.
Martinez, personnage d'Assia Djebar (*Les enfants du nouveau monde*) : 94, 96, 97, **259-261**, 412.
Marx-Scouras, Danielle : 158, 159, 178n, 438.
Massu, général Jacques : 14, 67, 102n, 204, 218, 219, **222, 223**, 444, 445.
Mechakra, Yamina : 10, 12, 20, 22, 104, **121-133**, 139, 141, 144, 146, 148, 150n, 164, 335, 343, 357, 407, 408, 417, 423, 430, 442, 450, 465.
Mauriac, François : 207, 230, 426, 444.
Merdaci, Abdelmajid : 28, 37, 46.
Messali Hadj : 323, 324, 351, 441, 443, 444.

Meynier, Gilbert : 54, 102n, 324, 340n, 430.
Milkovitch-Rioux, Catherine : 9, 61n, 62n, 102n, 200n, 428, 430, 436.
Mimouni, Rachid : 12, 13, 20, 21, 22, 23, 25, 26n, 27n, 70, 80, 97, 107, 142, 143, **144-148**, 151n, 180, **186-192**, 200n, 301n, 303, 304, 305, 316, **317-319**, 321, **322-323**, 329, 330, 334, 337, **338**, 339n, 340n, 343, 404, 407, 408, 409, 410, 413, 414, 417, 424, 430, 432, 443, 451, 452, 467, 468.
Modiano, Patrick : 396.
Mokeddem, Malika : 7, 10, 13, 15, 20, 25, 26, 26n, 44, 86, 148, 151n, **304-308**, 310, 312, 315, 316, **330-335**, 337, 338, 339n, 340n, 341n, 375n, 376, 405, 412, 413, 414, 416, 419, 424, 427, 430, 431, 433, 437, 438, 440, 443, 451, 452, **454**, 468.
Monneret, Jean : 54, 150n, 431.
Monnerot, Guy : 73, 102n.
Montagnac, Lucien-François, de : 208.
Morin, Edgar : 354, 355, 437, 448.
Mussolini, Benito : 79.

N

Nadjia, personnage d'Assia Djebar (*La disparition de la langue française*) : **252, 348-350**, 352.
Naëma disparue : 12, 81, 83, **84-85**, 138, 438.
Nfissa, personnage d'Assia Djebar (*Les alouettes naïves*) : 154, **155-156**, 158, 175.
Nivat, Anne : 26n, 204, 242, 246n, 247n, 428, 452.
N'Zid : 10, 13, 25, 26, **330, 331**, 334, 337, 340n, 341n, 419, 430, 431, 433, 437, 438, 452, 461.
Nora, Pierre :16, 29, 31, 33, 34, 38, 39, 43, 44, 54, 60, 61n, 62n, 63n, 167, 423, 431, 438, 462, 463.
Nora, personnage et nouvelle de Myriam Ben (*Ainsi naquit un homme*): 13, 22, 24, 107, 122, 132, **134-142**, 147, 151n, 157, 164, 168, **253-254, 256**, 257, 258, 300, 301n, 412, 451.
Nora Carson : personnage de Malika Mokeddem (*N'Zid*) : **330-338**, 341n, 413, 419, 461.
Nuits de Strasbourg (les) : 13, 26, 342, 343, **358-360**, **362**, **370**, 374, 375n, 415, 426, 468.
Nyssen, Hubert : 363, 375n, 438.

O

Octobre 1961 (17) : 3, 10, 45, **48-52**, **55**, 60, 119, 120, 323, 334, 358, 359, 403, 426.
Opium et le bâton (l') : 12, 22, 74, **107-109**, 112, 117, 118, 122, 125, 137, 140, 144, 148, 149n, 260, 278, 299, 301n, 359, 363, 430, 436, 450.
Ouahioune, Chabane : 105.
Ouettar, Tahar : 66, 76, 77, 78, 102n, 421, 431, 451.
Ould Aoudia, Jean-Philippe : 54, 376, 402n, 431.
Ould Aoudia, Salah : 380, 449.

P

Panijel, Jacques : 49, 448
Papon, Maurice : **48-51**, 56, 120, 358, 359, 374n, 439, 464.
Parmelin, Hélène : 232.
Pascal, Blaise : 61n, 95, 200n, 438.
Péju, Paulette : 49, 448.
Péju, Pierre : 26.
Pélissier, colonel Jean-Jacques : 123, 129, 151n, 442.
Perec, Georges : 41, 396, 431, 432.
Pervillé, Guy : 54, 62n, 339n, 428, 432.
Péninou, Jean-Louis : 50.
Philip, André : 232.
Picasso, Pablo : 78, 79, 80, 87, 159, **162**, 179n, 437, 443.
Poel, van der, Ieme: 2, 8, 149n, 151n, 265, 268, 282, 301n, 302n, 330, 333, 340n, 341n, 432, 438.
Pompidou, Georges: 239.
Pontecorvo, Gillo : 5, 10, 43, 159, 218, 222, 248n, 255, 437, 450.
Postel-Vinay, Anise: 232.
Pouillot, Henri : 24, 206, 247n, 432.
Printemps n'en sera que plus beau (le) : 12, 22, 107, 123, 142, **145, 147,** 151n, 186, 321, 430, 451.

Q

Querre civile d'Espagne (la) : 4, **76-78**, 443.
Qui se souvient de la mer : 12, 21, **79-85**, **90-91**, 123, 183, 287, 293, 300, 425, 426, 447, 449, 464.

R

Rac, personnage de Rachid Boudjedra (*La vie à l'endroit*) : **325-327**, 328, 329.
Raczymow, Henri : 396.
Raffini, Georges : 76.
Ramdane, Abbane : 110, 323, **324**, 370, 446, 447.
Redouane, Najib : 24n, 186, 191, 200n, 317, 340n, 341n, 432.
Resnais, Alain : 119, 437, 449.
Rey-Goldzeiguer, Annie : 54, 62n, 151n, 432, 465.
Ricoeur, Paul : 31, 331.
Richaud, médecin-commandant, Francis : **205**, 213, 252.
Rimbaud, Arthur : 132, 175.
Rioux, Jean-Pierre : 45, 225.
Robbe-Grillet, Alain : 80.
Robinson, Ronald : 107.
Rodwan, personage de Mohammed dib (*La danse du roi*) : **181-186**, 193, 319, 340n, 409, 467.
Rolin, Jean: 177, 242, 243, 249n, 432.
Rolin, Olivier: 242.
Rothberg, Michael: 11, 338, 343, **354-356**, 358, 373, 374n, 413, 417, 432, 433.
Rothman, Patrick: 205.
Rouch, Jean: 354, 355, 448.
Rousso, Henri : 15, 36, 44, 54, **57-59**, 62n, 63n, 433.
Roy, Jules: 231.

S

Saadi, Yacef: 446, 450.
Sagan, Françoise: 231.
Said, Edward, W. : 107, 149n, 382, 402n, 433.
Saïd, personnage de Malek Haddad (*La dernière impression*) : **67-75**, 90, 100, 144.
Saint-Arnaud, Achille Leroy de : 129, 151n, 175, 442.
Sakiet-Sidi-Youssef : 45, 77, 93, 125, 155.
Salima, personnage d'Assia Djebar (*Les enfants du nouveau monde*) : 94, 97, 99, 116, 258, **259**, 261.
Sarah, personnage d'Assia Djebar (*Femmes d'Alger dans leur appartement*) : **163-166**, 169, 178, 262.
Sarraute, Nathalie : 81, 380, 391, 433.
Sartre, Jean-Paul : 119, 448.
Schlink, Bernard : 11, 377, 385, 389, 390, 402n, 433.
Schmitt, général Maurice : 56, 205, 206, 211, 220, 230, 247n, 422.
Schrijvers, Piet : 86, 103n, 433.
Sebbar, Leïla : 42, 52, 357, **359**, 374n, 375n, 422, 425, 428, 433.
Sébert, Isabelle : 225.
Sebti, Youssef : 303, 304.
Selma, personnage de Rachid Boudjedra (*Le démantèlement*) : **197-199**.
Semprun, Jorge : 387.
Sénac, Jean : 151n, 361, 375n, 450.
Sétif : 62n, 101, 130, 131, 148, 170, 194, 307, 308, 309, 403, 405, 436, 441, 443, 465.
Si Morice, personnage de Rachid Mimouni (*La malédiction*) : 317, **319-321**.
Simon, Pierre-Henri : 10, 24, 115, 119, **224-227**, 235, 248n, 433, 445.
Slama, Alain-Gérard : 35, 61n, 62n, 434.
Soufflet, Aline : 239, 248n, 434.
Soufi, Fouad : 36, 62n, 150n, 434.
Steiner, Georges : 387.
Stora, Benjamin : 18, 26n, 30, 31, 35, 36, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 58, 61n, 62n, 63n, 102n, 104, 133, 149n, 150n, 151n, 167, 187, 196, 200n, 203, 240, 246n, 247n, 248n, 249n, 301n, 302n, 323, 339n, 340n, 375n, 417, 427, 433, 434, 453.

T

Tacfarinas : 130.
Tahar el Ghomri, personnage de Rachid Boudjedra (*Le démantèlement*) : **193-195**, 197, 198, 317, 319, 325, 340n, 410, 467.
Talisman (le) : 12, 21, 24, 82, 84, 253, 286, 287, 288, **292-298**, 300, 418, 425, 438, 450.
Tasma, Alain : 52, 55, 61n, 245, 437.
Tassadit, personnage de Mouloud Mammeri (*L'opium et le bâton*) : 115, 116, 117, 118.
Tavernier, Bertrand : 227.
Tayeb, personnage de Mouloud Mammari (*L'opium et le bâton*) : 108, 109, 112, 114, **115**, 116, **117-119**, 121, 122, 131, 260, 415.
Teitgen, Paul : 119, 150n, 202, 230, 246n, 426, 446, 448.
Thelja, personnage d'Assia Djebar (*Les nuits de Strasbourg*) : **363-366**, **368-372.**
Thénault, Sylvie : 54, 63n.
Tillion, Germaine : 64, 205, 210, 232, 429, 434.
Todorov, Tzvetan : 39, 205, 210, 212, 274n, 360, 434.
Touma, personnage d'Assia Djebar (*Les enfants du nouveau monde*) : 94, **96-99**, 117.
Touma, personnage d'Assia Djebar (*Les nuits de Strasbourg*) : **366-367**, 373.
Traïda, Karim : 326, 434.

U

Ulysse : 265.

V

Venner, Yann : 195, 200n, 435.
Verhoeven, Paul : 381, 437.
Vichy : 3, 15, 34, 43, 50, 51, 52, 56, **57-58**, 62n, 63n, 76, 120, 121, 433.
Vie à l'endroit (la) : 13, **325**, **329**, 340n, 423, 452.
Vidal, Guy : 41.
Vidal-Naquet, Pierre : 135, 147, 151n, 207, 208, 210, 220, 221, **229-230**, **233**, 234, 247n, 248n, 253, 257, 376, 402n, 435, 447, 450.
Villa Susini : 24, 126, 139, 237.
Villa Sésini : 112, 135, 139, 206.
Vittori, Jean-Pierre : 235, 236, 248n, 402n, 435, 451.
Vree, van, Frank : 2, 331, 340n, 435.

W

Wiesel, Elie : 211.
Wiesenthal, Simon : 402n
Williatte, Jean-Baptiste : 239, 248n, 434.

Woolf, Virginia : 80.

Y

Yacine, Kateb : 22, 65, 122, 123, 132, 134, 141, 151n, 301n, 429, 442, 443, 445, 451, 452.
Yamaha, personnage de Rachid Boudjedra (*La vie à l'endroit*) : **326-327**, 328, 329, 338.
Yemma, personnage d'Assia Djebar (*Femmes d'Alger dans leur appartement*) : 263, 264, 271.
Yveton, Fernand : 78, 301n, 445.

Z

Zana, personnage de Malika Mokeddem (*N'Zid*) : **333, 335**.
Zohra, personnage de Malika Mokeddem (*Les hommes qui marchent*) : 305, 306, 308, 310, 315.
Zoulikha, personnage d'Assia Djebar (*La femma sans sépulture*) : 97, 163, 170, 174, 253, **263-282**, 285, 293, 299, 300, 301n, 344, 368, 418.